الألف كتاب
الثاني
٢٨٤

روبين جورج كولنجوود

مبادئ الفن



Bibliotheca Alexandrina
0097881

ترجمة : د. أحمد حمد

مراجعة : علي أ

الهيئة العامة للكتاب

الألف كتاب الثاني

نافذة على الثقافة العالمية

الإشراف العام
الدكتور/ سمير سرحان
رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير
أحمد صليحة

سكرتير التحرير
عزت عبد العزيز

الإخراج الفني والغلاف
طيبه محرم

مبادئ الفن

تأليف

روبين جورج كولنجوود

ترجمة

د. أحمد حمدى محمود

مراجعة

على أدهم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

THE PRINCIPLES OF ART

by

ROBIN GEORGE COLLINGWOOD

فهـــــرس

الكتاب الثاني
نظرية الخيال

الكتاب الثالث
نظرية الفن

تمهيـــــد

كتبت منذ ثلاثة عشر عاما ، تلبية لطلب دار نشر كلاريندون ، كتيبا صغيرا يدعى Outlines of a Philosophy of Art (خلاصات لفلسفة الفن) وعندما نفد ما طبع من هذا الكتاب في بداية هذه السنة ، طلب منى أحد أمرين : اما ان أراجعه لاصدار طبعة جديدة ، او أكتب كتابا آخر بدلا منه وآثرت الرأى الأخير ، لا لمجرد أننى قد عدلت خلال هذه الفترة عن بعض آراء ، بل لتغير النظرة الى أحوال كل من الفن والاستاطيقا فى انجلترا . فلقد ظهرت ـ على أية حال ـ بشائر ما قد يدل على حدوث اعادة لاحياء الفنون ذاتها . وبدأت فى الاختفاء البدع التى بدت شديدة الرسوخ قبل الحرب ، برغم وضوح افلاسها ، وبرغم أنها لم تبد حتى فى سنة ١٩٢٤ الا فى صـــورة مهلهلة (ولم تكن قد بدأت حينئذ فى الاختفاء تماما) لكى تحل محلها الأساليب النامية الجديدة .

وظهرت عندنا وفقا لهذه النظرة دراما جديدة حلت محل الترفيه القائم على عرض قطاعات من الحياة ، والذى كانت مهمة المؤلف الرئيسية فيه هى تمثيل الأعمال اليومية التى يقوم بها الناس العاديون ، مثلما يتوهم جمهور المتفرجين تصرفاتهم فكان أهم دور للممثل هو التقاط سيجارة من علبة ، ينقر بها على هذه العلبة ثم يضعها بين شفتيه . أما الآن فعندنا شعر جديد وأسلوب جديد فى التصوير ، وبعض تجارب شائقة فى كتابة النثر . وهذه الأشياء قد بدأت تدعم نفسها شيئا فشيئا . غير أنها كثيرا ما تتعرض لبعض اعتراضات من النظريات المحتضرة الممزقة الأوصال التى كثيرا ما تحير عقول الناس وتفزعهم ، وكان من واجبهم أن يرحبوا بهذه التغيرات الجديدة .

وفى الوقت نفسه ، تصادف نهضة جديدة بادية الحيوية فى نظريات الاستاطيقا والنقد ـ وان بدت مضطربة بعض الشىء . ولا تعتمد أكثر

هذه الكتابات على الفلاسفة الأكاديميين أو هواة الفن ، بل تعتمد على الشعراء وكتاب الدراما والمصورين والنحاتين أنفسهم · وهذا هو السبب فى ظهور هذا الكتاب · ففى الوقت الذى تابع فيه التفكير فى نظريات الفن فى انجلترا الفلاسفة الأكاديميون ، كنت أعتقد بأن الافاضة فى الكتابة فيها ـ كما فعلت هنا ـ مضيعة للوقت ، ولنقود الناشر · ولكن ما ظهر حديثا من تقدم فى الكتابة فى هذا الموضوع ، قد اظهر أن الفنانين انفسهم بدءوا يعنون به الآن ، وهو أمر لم يحدث فى انجلترا منذ أكثر من قرن) · ولقد قمت بنشر هذا الكتاب للاسهام فى هذا التقدم بطريقتى الخاصة · وبذا أكون أسهمت بطريقة غير مباشرة فى الحركة الجديدة للفنون ذاتها ·

وانا لا افكر فى النظرية الاستاطيقية ، باعتبارها محاولة لبحث حقائق ابدية خاصة بطبيعة موضوع ابدى يسمى الفن ، وتفسيرها · بل أراها محاولة للاهتداء بوساطة الفكر الى حل لمشكلات معينة انبعثت من المواقف التى يلقى الفنانون أنفسهم فيها بين الفينة والأخرى · ولقد كتب كل شيء فى هذا الكتاب بعد اعتقاد باستناده من الناحية العملية ـ بطريقة مباشرة او غير مباشرة ـ على حالة الفن فى انجلترا سنة ١٩٣٧ ، وبدافع من الأمل فى أن يشعر الفنانون اولا ، وثانيا الأشخاص المعنيون بالفن العاطفون عليه ، بأن الكتاب على جانب من النفع لهم · ويكاد الكتاب يخلو من أى نقد لمذاهب الفلاسفة الآخرين فى الاستاطيقا · ولا يرجع هذا الى أننى لم ادرس هذه المذاهب ، كما اننى لم استبعدها لعدم جدارتها بالبحث · وكل ما هناك اننى اود ان افصح عن رأى خاص بى · واعتقد أن أفضل خدمة أسديها للقارىء هى أن أعبر له عن هذا الرأى بقدر ما أستطيع من الوضوح ·

وفيما يتعلق بالأقسام الثلاثة التى ينقسم اليها الكتاب ، فان القسم الأول يعنى أساسا بالكلام عن أمور يعرفها فعلا كل انسان يعرف الأعمال الفنية معرفة لا بأس بها ؛ وغاية هذا القسم هى تنوير اذهاننا فى الفوارق بين الفن الحق الذى تعنى به الاستاطيقا ، والأشياء الأخرى المختلفة عنه ، وان كانت كثيرا ما تسمى بنفس الاسم · وكثيرا ما عبرت نظريات استاطيقية باطلة تعبيرا دقيقا عن هذه الأشياء الأخرى ، وترتب على الخلط بينها وبين الفن الحق تطبيقات فنية رديئة · وسوف تختفى هذه الأخطاء فى المجالين النظرى والعملى بعد ادراك الفوارق المشار اليها إدراكا صحيحا ·

بهذه الطريقة نستطيع الاهتداء الى بيان اولى عن الفن • على أننا سنواجه بعد ذلك صعوبة اخرى • فوفقا لما تقوله المدارس الفلسفية الشائعة الآن فى بريطانيا ، لا يمكن أن يكون هذا البيان الاولى صحيحا ، لانه يتعارض مع بعض مذاهب معينة تنادى بها هذه المدارس ، ومن ثم واتباعا لرأيهم ، فهو ليس باطلا فحسب ، بل محض هراء كذلك • لهذا السبب قد خصص الكتاب الثانى لعرض فلسفى للمصطلحات المستخدمة فى هذا البيان الاولى عن الفن • وهو يتضمن محاولة لاظهار أن المعانى التى تعبر عنها هذه المصطلحات لها ما يبررها ، برغم التحامل السائد ضدها ، اذ هى متضمنة بحق منطقيا حتى فى الفلسفات التى ترفضها •

وهكذا يكون البيان الأولى عن الفن قد تحول الى فلسفة للفن • على أنه تظل هناك مسألة ثالثة • فهل فلسفة الفن هذه هى مجرد رياضة ذهنية ، أم أن لها نتائج عملية تؤثر على الطريقة التى ينبغى أن يمارس الفن بواسطتها (من ناحية الفنانين والمتذوقين على حد سواء) • ونتيجة لهذا ونظرا لأن فلسفة الفن تعنى بوضع نظرية خاصة بمكانة الفن فى الحياة بشمولها ، فانها تكون قد وضعت نظرية لممارسة الحياة • وكما سبق أن بينت ، فاننى أقبل الحل الثانى • لهذا السبب حاولت فى الكتاب الثالث تحديد بعض النتائج العملية بعد الاشارة الى نوع الالتزامات التى يفرضها أتباع هذه النظرية الاستاطيقية على الفنانين والمتذوقين • وبالاضافة الى ذلك ، فاننى تكلمت عن السبل التى يمكن سلوكها لتحقيق ذلك •

٢٢ سبتمبر سنة ١٩٣٧ روبين جورج كولنجوود

الفصـل الأول

مقـــــدمة

١ ـ شرطان لأية نظرية فى الاستاطيقا

مهمة هذا الكتاب هى الاجابة عن السؤال الآتى : ما الفن ؟ .

وأى ســؤال من هذا النوع ينبغى أن يجاب عنه فى مرحلتين . أولا ـ يجب أن نتأكد أن الكلمة الأساسية (وهى فى هذه الحالة كلمة فن) هى كلمة نعرف كيف نستخدمها فى موضعها الصحيح ، وأن نرفض استخدامها فى غير موضعها . ولن يفيدنا كثيرا البدء فى بحث التعريف الصحيح لمصطلح عام نعجز عن ادراك الأمثلة التى ينطبق عليها فى حالة مصادفتها . من هذا يتضح أن مهمتنا الأولى هى بلوغ موقف نستطيع فيه أن نقرر بكل ثقة : « ان هذه الأشياء تدعى فنا ، أما هذه الأشياء فلا تسمى فنـا » .

وربما بدا من غير الضرورى الاصرار على ذلك ، لولا حقيقتان . فان كلمة فن من الكلمات الشـائعة الاستعمال التى لا تراعى أية دقة عند استخدامها . ولو لم تكن من الكلمات الشائعة الاستخدام ، لأمكننا أن نقرر متى نستخدمها ومتى نرفض استخدامها . غير أن المشكلة التى تعنينا ليست من المشكلات التى يمكن حلها باتباع هذا السبيل . انها من بين المشكلات التى يحتاج فيها الى ايضاح أفكار متوافرة لنا بالفعل مع بيان موضعها من الأفكار الأخرى . ومن ثم فليس هناك ما يدعو الى استخدام الكلمات استخداما خاصا بنا ، بل علينا استخدامها بطريقة تلائم الاستخدام العام . وربما بدا هذا سهلا أيضا ، لولا غموض ما يقصد بالاستخدام العام ، فكلمة فن تعنى جملة معان مختلفة ، وعلينا أن نقرر أى معنى فن

هذه المعاني هو الذي يهمنا . على أن هذا لا يعني أن نطرح بكل بساطة المعاني الأخرى جانبا ، باعتبارها خارج الموضوع ، اذ أنها عظيمة الأهمية لبحثنا . فمن ناحية ـ أن أصل النظريات الباطلة انما يرجع الى العجز عن التحقق منها . ولهذا السبب علينا عند تفسيرنا لأي معنى أن ننتبه الى حد ما الى المعاني الأخرى . ومن ناحية ثانية ـ فان الخلط بين معاني الكلمة المختلفة قد يؤدي الى ممارسة فنية رديئة ، كما يؤدي الى الوقوع في أخطاء في الناحية النظرية . ومن ثم فان علينا ان نراجع المعاني غير الصحيحة لكلمة فن بطريقة دقيقة ومنهجية حتى نستطيع أن نقرر في النهاية لا « ان هذا الشيء تنطبق عليه كلمة فن . وهذا لا تنطبق عليه هذه الكلمة فحسب » ، بل لكي نتمكن كذلك من القول « بان هذا ليس بفن لأنه فن زائف من النـوع أ ، وهذا ليس بفن لأنه فن زائف من النوع ب . أما هذا فلأنه فن زائف من النوع جـ » .

ثانيا : علينا بعد ذلك ان نتجه الى تعريف كلمة « فن » . وهذا يجيء في المقام الثاني وليس في البداية ، لأن أحدا لا يستطيع حتى محاولة تعريف اي مصطلح ، الا بعد أن يكون قد انتهى من تحديد استخدامه في ذهنه ، اي أنه لن يستطيع تحديد معنى مصطلح يستخدم استخداما عاما الا اذا اقنع نفســه بان استخدامه الشخصي له يتوافق مع الاستخدام العام . فالتعريف يعني بالضرورة تعريف الشيء بعد الرجوع الى اشياء اخرى . ولذا فلكي نعرف اي شيء معطى ينبغي ان نتمثل في اذهاننا فكرة واضحة عن الشيء المراد تعريفه ، بالاضافة الى فكرة مساوية في وضوحها للأشياء الأخرى التي سيرجع اليها عند تعريف الشيء المشار اليه . وكثيرا ما يخطيء الناس في هذا الأمر . فهم يعتقدون انه يكفي عند القيام بتعريف اي شيء أو وضع نظرية له (والأمر واحد) ان تكون عندنا فكرة واضحة عن هذا الشيء وحده . على ان هذا امر ينافي العقل ، فهم عندما يحصلون على فكرة واضحة عن اي شيء يكون بامكانهم تمييزه عند مشاهدتهم له ، مثلما يستطيعون تمييز بيت معين عند بلوغه في حالة وجود فكرة واضحة عندهم عنه . أما تعريف الشيء فيماثل ايضاح مكان البيت وبيان موضعه في الخريطة . ولذا فمن واجبك ان تعرف صلته بالأشياء الأخرى كذلك ، ولـو كانت افكارك الخاصــة بهــذه الأشياء الأخرى مبهمة ، فسيكون تعريفك بغير قيمة .

٢ ـ الفنانون الاستاطيقيون والفلاسفة الاستاطيقيون

نظرا الى ضرورة انقسام اية اجابة عن السؤال : ما هو الفن ؟ الى مرحلتين ، فلهذا تتعرض هذه الاجابة للخطأ من جهتين . فقد تنجح الاجابة في تحديد مشكلة الاستخدام ، الا أنها قد تخفق في مشكلة التعريف ، او قد تحسن معالجة مشكلة التعريف ، غير أنها تفشل في نظرتها الى مشكلة الاستخدام . ويمكن تحديد هذين النوعين من الفشل على التعاقب اذا قلنا انهما يعنيان معرفتك لما تتحدث عنه ، وان كان ما تقوله هراء ، او انك تتكلم كلاما معقولا ، ولكنك لا تعرف ما تتحدث عنه . والنوع الأول يجيء لنا بنظرة في الصميم موثوق بصحتها ، غير أنها مهوشـــة مضطربة . أما النـوع الثاني فيجيء بنظرة طريفـــة منمقة ، وان كانت بعيدة عن الموضوع .

والناس الذين يعنون بفلسفة الفن ينقسمون على وجه التقريب الى فئتين : فنانون يميلون الى الفلسفة ، وفلاسفة يتذوقون الفن . والفنان الاستاطيقي يعرف ما يتحدث عنه . فهو قادر على التفرقة بين الأشياء التي تعد فنا زائفا . وبامكانه تحديد هذه الأشياء غير الفنية ، وبيان ما يحول دون انتسابها الى الفن ، كما يستطيع أن يذكر ما الذي خدع الناس ودفعهم الى الاعتقاد بأنها فن . هذا هو نقد الفن . وهو ليس مساويا لفلسفة الفن ، فهو يمثل المرحلة الأولى من المرحلتين اللتين تتألف منهما فلسفة الفن . وهذا العمل مشروع في ذاته وله قيمة ، غير أنه لا يلزم أن يتمكن الناس الذين يحسنونه من بلوغ المرحلة الثانية ، بحيث يمكنهم تقديم تعريف للفن . وكل ما يستطيعون تحقيقه هو امكان التعرف على الفن . ويرجع هذا الى قناعتهم بفكرة مبهمة عن صـلة الفن بالأشياء الأخرى التي ليست بفن . ولا أعني بهذه الأشياء الأنواع الزائفة من الفن ، بل أعني أشياء مثل العلم والفلسفة ، وهلم جرا . فهم يقنعون باعتبار هذه الصلة مجرد اختلاف . على أنه لكي يمكن تعريف الفن ، يلزم تحديد هذه الاختلافات بكل دقة .

ويتـدرب الفلاسفة الاستاطيقيون على اتقـان نفس الشيء الذي لا يحسن القيام به الفنانون الاستاطيقيون . فلديهم حصانة حسنة تحول دون ذكر أي هراء . الا أنه ليس هناك أي ضمان يؤكد أنهم سيعرفون ما يتحدثون عنه . ولهذا السبب تنزع اتجاهاتهم النظرية ـ مهما بدا فيها من براعة في ذاتها ـ الى التعرض للبطلان بسبب ضعفها في الارتكان الى الوقائع . ويميل الفلاسفة الاستاطيقيون الى التخلص من احدى المشكلة

بقولهم : اننى لا ادعى اننى ناقد . فأنا لست كفئا للفصل فى حسنات مستر جويس ومستر اليوت ومس سيتويل أو مس ستاين . ولهذا سأقتصر على شكسبير وميكل آنجلو وبيتهوفن . ويمكن قول الكثير عن الفن اذا جعلته يعتمد على الكلاسيكيات المعترف بها وحدها . هذا الكلام لا غبار عليه فى حالة الناقد ، الا انه لن يفى بالغرض فى حالة الفيلسوف، لأن الناحية التطبيقية جزئيـة ، اما البحث النظرى فكلى ، ويرمى الى الاهتداء الى حقيقة جامعة مانعة . فالاستاطيقى الذى يقصد معرفة ما الذى جعل شكسبير شاعرا ، يقصد كذلك ضمنا معرفة هل تعد مس ستاين شاعرة ، وان لم تكن كذلك ، فلماذا ؟ فالفيلسوف الاستاطيقى الذى يقتصر على الفنانين الكلاسيكيين ، سينتهى بالتأكيد عند تحديده ماهية الفن لا الى تقرير ما الذى جعل هؤلاء فنانين ، بل الى ما الذى جعلهم كلاسيكيين ، اى جعلهم مقبولين فى نظر العقل الاكاديمى .

ولعدم وجود معيار مادى لدى الفلاسفة الاستاطيقيين لقياس صحة نظرياتهم بالاضافة الى الوقائع . فانهم لا يستطيعون أن يستخدموا سوى المعيار الصورى ، وهذا المعيار يستطيع اكتشاف اى أخطاء منطقية فى اية نظرية ولهذا يرفضها ، باعتبارها شيئا باطلا . الا انه لن يستطيع التهليل بصحة نظرية أو تبرير ذلك . فهو يفتقر تماما الى الناحية البناءة (Tanquam virgo deo consecrate, nillil Parit) . على أن الاستاطيقا الاكاديمية بخصائصها الهروبية والانعزالية لا تخلو من فائدة برغم مظهرها السلبى . فديالكتيكها مدرسة يتعلم فيها الفنان الاستاطيقى او الناقد الدروس التى تبين له كيف ينتقل من النقد الفنى الى البحث الاستاطيقى النظـرى .

٣ ـ الموقف الحالى

تتوافق قسمة المشتغلين بالبحث فى الفن الى فنانين استاطيقيين وفلاسفة استاطيقيين توافقا لا بأس به مع الحقائق كما كانت معروفة منذ نصف قرن . ولكنها لا تتوافق مع حقائق هذه الأيام . ففى الجيل السابق وفى العشرين سنة الأخيرة بما فيها من ازدياد فى الجهود ، قد تم ملء الفجوة القائمة بين الفئتين المشار اليهما ، بعد ظهور فئة ثالثة من المفكرين النظريين الاستاطيقيين . هذه الفئة تتألف من الشعراء والمصـورين والنحاتين الذين شغلوا أنفسهم بتعلم الفلسفة او علم النفس أو كليهما . وقاموا بالكتابة ، لا بـروح منشىء المقالات وبراعتـه ، ولا بتنازل مفسرى غوامض الأسرار المقدسة ، بل بتواضع وجدية من جسنهم فى مناقشة مسألة

يبحثها آخرون غيره ، ويأمل أن يتمخض بحثه عن ظهور حقائق غير معروفة حتى له هو ذاته .

هذا هو جانب من التغير العميق الذى طرأ على الطريقة التى ينظر بها الفنانون لأنفسهم ولصلتهم بالآخرين . ففى أواخر القرن التاسع عشر كان الفنان يسير بيننا مزهوا وكأنه كائن أسمى يمكن تمييزه من الفنانين الآخرين ، حتى من ردائه . فقد كان يشعر بتشامخ وتعال جعله يعتقد أنه لا يحق للآخرين أن يسألوه فى أمر ما . كما كان شديد الاطمئنان الى رفعته بحيث يأنف من توجيه سؤال لنفسه . وكان يستاء من فكرة امكان قيام الفلاسفة أو غيرهم من سواء الناس بتحليل أسرار مهنته أو وضع نظريات فيها . واليوم بدلا من تأليف جمعيات من افراد يتبادلون الود والاعجاب ، ويتعرض صفاء جوهـــا للتلبد بين الفينة والأخرى بسبب عواصف الغيرة المدمرة ، ويفسد من الحين الى الحين تباعدها عن الشؤون الدنيوية الاحتكاك الشائن بالقانون ، يعيش الفنانون مثل سائر الناس ، ويمارسون عملا يشعرون باعتزاز متواضـــع فى متابعتـــه ، ويوجه النقد علنا بعضهم لبعض فى وسائل ممارستهم له . ولقد ظهرت نظرة جديدة الى الاستاطيقا فى هذا العالم الجديد ، خصبة من ناحية الكم ، وبوجه عام عالية القيمة من حيث الكيف . وكتابة تاريخ لهذه الحركة أمر سابق لأوانه ، غير أن الوقت مازال مناسبا للاسهام فيها . واستمرار هــذه الحركة وحده هو الذى جعل من الممكن اصدار مثل هذا الكتاب ، الذى آمل أن يقرأ بنفس الروح التى كتب بها .

٤ ـ تاريخ كلمة فن

لازالة الغموض الذى يحيط بكلمة « فن » ينبغى بحث تاريخها . والمعنى الاستاطيقى للكلمة ، وهو المعنى الذى يعنينا هنا ، حديث العهد . لأن كلمة Ars فى اللاتينية القديمة ومثلها كلمة Τεχνη فى اليونانية تعنى شيئا مختلفا تماما . فهى تعنى الصنعة أو أى نوع من التخصص فى المهارة مثل النجارة أو الحدادة أو الجراحة . فلم يكن عند اليونانيين والرومانيين تصور لما نعنيه بكلمة فن ، الذى يعد شيئا جد مختلف عن الصنعة . فما ندعوه فنا كانوا يعتبرونه مجرد مجموعة من الصنعات مثل صنعة الشعر . (أى ποιητική أو Τεχνη) التى نظروا اليها من حيث المبدأ ـ وبين الريبة أحيانا بغير شك ـ باعتبارها شيئا مماثلا للنجارة وغيرها من الصنعات ، ولا تختلف عن أى منها الا كما تختلف آية صنعة من أخرى .

ومن الصعب علينا ادراك هذه الحقيقة ، وأصعب من ذلك ادراك ما تتضمنه. فاذا لم يكن عند الناس كلمة لتحديد معنى اى نوع من الأشياء، فان هذا يرجع الى انهم لا يعرفونه شيئا متمايزا . وربما اننا نعجب بفن اليونانيين القدماء . لهذا كان من الطبيعي ان نفترض انهم كانوا يعجبون به بنفس الروح التي نعجب بها . ولكننا نعجب به باعتباره نوعا من « الفن » ، بعد ان أصبحت كلمة « فن » محملة بكل ما اشتمل الوعي الأوربي الاستاطيقي الحديث من مضامين محكمة دقيقة . ونستطيع أن نستيقن تماما بأن اليونانيين لم يعجبوا به بمثل هذه الطريقة ، وانهم قد طرقوه من وجهة نظر مختلفة . أما كيف نظروا اليه ، فلعلنا نستطيع ان نكشف ذلك اذا قرأنا ما كتبه عنه أناس مثل أفلاطون ، وان كان هذا لن يتحقق بسهولة ويسر ، لأن اول ما يفعله اى قارىء حديث عند قراءته ما اراد افلاطون قوله عن الشعر هو أن يفترض ان أفلاطون كان يصف تجربة استاطيقية مماثلة لتجربتنا . وثاني شيء يفعله هو أن يغضب لأن افلاطون قد وصفها وصفا رديئا . ولا يمر أكثر القراء بمرحلة ثالثة .

وكلمة « ars » في لاتيني العصر الوسيط مثل كلمة « art » في الانجليزية الحديثة المبكرة ــ التي نقلت عن اللاتينية الكلمة ومعناها ــ كانت تعني أية صورة خاصة من المعرفة النظرية كالنحو والمنطق والسحر او التنجيم . ولقد بقى هذا المعنى على عهد شكسبير أيضا . ف «بروسبيرو» يقول بعد ان خلع رداءه السحرى : ابق هنا يا فنى . غير أنه فى عصر النهضة، فى ايطاليا فى البداية، ثم بعد ذلك فى سائر الأنحاء ، عاد استخدام المعنى القديم. ولهذا اعتبر فنانو عصر النهضة ــ مثل فنانى العالم القديم ــ أنفسهم صناعا . ولم يبدأ فصل مشكلات الاستاطيقا وتصوراتها عن المشكلات التقنية او الخاصة بفلسفة الصنعة الا فى القرن السابع عشر . وفى أواخر القرن الثامن عشر ازداد هذا الانفصال للغاية ، الى حد ظهور فارق بين الفنون الرقيقة Fine arts ، والفنون النافعة . ولم يقصد ؛ ون الرقيقة الفنون الرقيقة أو التى تحتاج الى مهارة عالية، بل قصد بها الفنون الجميلة (les beaux arts . وفى القرن التاسع عشر اختصرت هاتان الكلمتان ، واستغنى عن الصفة (جميلة) ، واستبدلت بكلمة الجمع (فنون) ، كلمة المفرد (فن) . وأصبحت الكلمة ذات معنى عام .

وهكذا اصبح الفصل كاملاً بين الفن والصنعة من الناحية النظرية ، ولكن هذا كان من الناحية النظرية وحدها . اذ ان هذا الاستعمال الجديد لكلمة (فن) شبيه بالعلم الذى يرفعه أول المقتحمين فى القتال فى اعلى القمة ــ للدلالة على النصر ــ والذى لا يثبت ان اعلى القمة قد احتل بالفعل.

ولكى يصبح الاحتلال تعليا يتحتم القضاء على كل غموض يحيط بالكلمة ، كما ينبغى القاء ضوء على معناها الصحيح · والمعنى الصحيح لأية كلمة ، (ولا أعنى بذلك المصطلحات التقنيـة التى يضعها آباء العماد فورا عقب المولد بحيث تتضمن تعريفات مهذبة رشيقة ، بل اعنى الكلمات كما هى فى اللغـة الحية) ، ليس على الاطلاق بالشىء الذى تجثم الكلمة فوقه كما يقف النورس فوق الصخرة · ان المعنى شىء تحلق فوقه الكلمة كما يحلق النورس على مؤخرة السفينة · ومحاولة تثبيت المعنى الصحيح فى اذهاننا شبيهة بملاطفة النورس حتى يستقر فى الحبائل ، مع ضرورة ابقاء النورس حيا عند وقوعه فيها · فلا ينبغى اصابته وتقييده · وطريقة اكتشاف المعنى الصحيح ليست بأن نسأل انفسنا ما الذى نعنيه ؟ · بل بأن نسأل انفسنا « ما الذى نحاول أن نعنيه ؟ » · ويتضمن هذا السؤال سؤالا آخر هو « ما الذى يحول بيننا وبين أن نعنى ما نحاول أن نعنيه ؟ » ·

هذه العوائق ، أو هذه المعانى غير الصحيحة التى تبعد اذهاننا عن المعنى الصحيح تنقسم الى ثلاثة أنواع · وسوف أدعوها بالمعانى المهجورة ، والمعانى القياسية ، ومعانى الملاطفة ·

والمعانى المهجورة التى تلتصق بالضرورة بكل كلمة لها تاريخ ، هى المعانى التى كانت للكلمات يوما ما ، وظلت ملتصقة بها بحكم العادة · فهذه المعانى تترك آثارا وراء الكلمة مماثلة للشهب · وتنقسم تبعا لبعدها أو قربها الى معان مهجورة بعيدة ، ومعان مهجورة قريبة · والمعانى المهجورة البعيدة لا تشكل خطرا على الاستخدام الحالى للكلمة ، لأنها قد ماتت ودفنت ، ولا يرغب أحد خلاف الأثريين فى الكشف عنها · أما المهجورة القريبة فتشكل خطرا هاما · فهى تعلق بأذهاننا مثل القرقى ، ومن ثم فانها تتصادم مع المعنى الحالى ، بحيث لا نستطيع التفرقة بين المعنيين الا بعد تحليل دقيق للغاية ·

والباعث على ظهور المعانى القياسية هو أننا عندما نرغب فى مناقشة تجارب الآخرين ، فاننا لا نستطيع الاعتماد فى ذلك الا على لغتنا · ولغتنا قد اخترعت للتعبير عن تجاربنا · وعندما نود استخدامها لمناقشة تجارب الآخرين ، فاننا نشبهها بتجاربنا · فنحن لا نستطيع أن نتكلم باللغة الانجليزية عن الطريقة التى تتبعها قبيلة زلجية فى تفكيرها وشعورها دون

ان نجعلها تبـدو وكأنها تفكر وتشعر مثل الانجليز · ولن نستطيع أن نشرح لأصدقائنا الزنوج باستخدام لغتهم كيف يفكر الانجليز · وكيف يشعرون ، دون أن نجعلهم يعتقدون بأننا نفكر ونشعر مثلهم (١) ، ويمكن القول بأن تشبيه اى نوع من التجارب بنوع آخر قد يستمر بسهولة لفترة ما ، الا أنه بعد حين قد ينكشف أمره ، وهو شبيه فى هذا الأمر بمحاولة تشبيه نوع من المنحنيات بنوع آخر ، واذا حدث قد يظن الشخص الذى استخدمت لغته ، بأن الشخص الآخر قد مسـه خبل أو شيء من هذا القبيل · فمثلا عندما ندرس التاريخ القديم ، فاننا نستعمل كلمة دولة State بغير دقة وكأنها ترجمة الكلمة اليونانية πολις ، الا أن كلمـة دولة التى جاءتنا من عصر النهضة فى ايطاليا قد اخترعت للتعبير عن وعى دنيوى جديد عن العـالم الحديث · فلم يكن عند اليونانيين مثل هذه التجربة · ففى وعيهم السياسى ، كان هناك امتزاج بين الجانب الدينى والجانب السياسى ، بحيث يبدو لنا ما يعنونه بكلمة πολις وكأنه خليط من معنى الكنيسـة والدولة · وليست لدينـا كلمة تعبر عن مثل هذا الشيء لعدم وجوده لدينا · ولذا فاننا عند استخدام كلمات مثل State أو Political ، وغيرها ، فاننا لا نستخدم الكلمات بمعناها الصحيح ، بل بمعنى قياسى ·

ومصدر ناحية الملاطفة فى المعانى هو أننا نقتصر على تحديد أسماء للأشياء التى نعتبرهـا ذات أهمية · ومهما كانت صـحة ما يقال عن المصطلحات التقنية فى العـلم ، فان الألفاظ فى أية لغة حية لا تستعمل البتة الا مقرونة ببعض جوانب عملية وعاطفية · وقد يكون لهذه الجوانب احيانا الصدارة قبل مهمتها الوصفية · والناس قد يرحبون أو ينفرون من ألقاب مثل الجنتلمان أو المسيحى أو الشيوعى اما لافتقارها الى دقة الوصف لاعتقادهم أنهم يتصفون بالخصائص التى تدل عليها هذه الألقاب أو لا يتصفون بها ، أو لأسباب عاطفية بسبب رغبتهم فى الاتصاف بهذه الخصائص أو عدم الاتصـاف بهـا بغض النظر عن معرفتهم بحقيقتها · ولا يحول وجود اى دافع من الدافعين المشار اليهما دون ظهور الدافـع الآخر ، على أنه عندما يطغى الدافع العاطفى على الدافع الوصفى ، فان الكلمة تصطبغ بصبغة الملاطفة أو الخشونة وفقا للأحوال ·

---

(١) ليت القارىء يتمعن فى اية حجج قد قصد بها القضاء على كل ادعاءات قبيلة « الزاند » بأنهم يتمتعون بأية قدرات سحرية خفية · فلو ان هذه القدرات قد فسرت تبعـا لطرائق التفكير عند « الزاند » (او فهمت بلغة الزاند ، بعبارة اخرى ، فلا اختلاف بين المعنيين) لبدت مؤيدة لكل الدعائم التى تعتمد عليها معتقداتهم · انظر ص ٢١٩ ـ ٢٢٠ · من كتاب ايفانس بريتشارد Witchcraft. Oracles & Magic among the Azande .

٦ ـ خطة الكتاب الأول

فاذا طبقنا هذه القاعدة على كلمة (الفن) ، رأينا معناها الصحيح محاطا بمعان راسخة من المعانى المهجورة والقياسية والدالة على الملاطفة . والمعنى المهجور الأوحد الذى يعد ذا أهمية هو ذلك المعنى الذى يجعل الفن مطابقا للصنعة . فاذا حدث تشابك بين هذا المعنى والمعنى الحق ترتب على ذلك خطأ خاص أسميته النظرية التقنية للفن . وأعنى بذلك النظرية القائلة بأن الفن نوع من الصنعة . وينبعث بالطبع فى هذه الحالة السؤال الآتى : وهو أى نوع من الصنعة ؟ وهنا يتراءى أمامنا مجال واسع المدى للخلافات بين الآراء المتضاربة . ولن يشارك هذا الكتاب فى هذه المشاحنات ، اذ أن السؤال لا يدور حول أية صنعة ينتمى اليها الفن ؟ بل هو هل يعد الفن نوعاً من الصنعة على الاطلاق ؟ ولن أنوى حتى رفض النظرية القائلة بأنه نوع من الصنعة . اذ أن هذه المسألة ليست بحاجة الى برهان . فنحن نعرف تماما أن الفن ليس بصنعة ، وكل ما أرغب فى القيام به هو تذكرة القارىء بأوجه الاختلاف المألوفة التى تفرق بين الاثنين .

ومن الناحية القياسية ، نحن نستخدم كلمة « فن » عند الكلام عن أشياء كثيرة تشابه فى بعض النواحى (وهى نواح هامة ولا ريب) ما ندعوه فنا فى عالمنا الأوروبى الحديث ، وان كان بينهما اختلاف فى نواح أخرى . والمثال الذى سأذكره هو الفن السحرى ، وسوف أتوقف عنده لشرح ما يعنيه .

ففى القرن الماضى ، عندما اكتشفت تماثيل وتصاوير للحيوانات من العصر الحجرى الجديد ، مطابقة لصورتهـا فى الطبيعة ، هلل لهـا باعتبارها تمثل مدرسة جديدة فى الفن . ولم يمض وقت طويل حتى عرف أن هذا الوصف ينطوى على نوع من سوء الفهم . فان وصف هذه الأشياء بالفن يعنى افتراض أنها قد صممت وصنعت لنفس غاية الأعمال الحديثة التى تدخل تحت هذا الاسم الذى مدت حدوده حتى اشتمل على هذه الأشياء الأخرى . وقد ثبت أن هذا الافتراض باطل . فعندما يرسم مستر جون سكيبنج ـ وهو مدين بكل وضـوح فى أسلوبه لهؤلاء السابقين من العصر الحجرى القديم ـ أحد رسومه الجميلة للحيوانات ، فانه يضعها فى اطار زجاجى ويعرضها فى مكان يؤمه الجميع ، ويتوقع زيارة الناس له ورؤيتهم اياه ، كما أنه يأمل فى شراء أحد الناس له وقيامه بحمله الى بيته حيث يعلقه على الحائط لكى يتأمله ويستمتع به هو وأصحابه . اذ أن

كل النظريات الحديثة تصر على أن الغاية من أى عمل فنى هى تأمله على هذا الوجه · ولكن رسام أوريناك او ماجداليا (وهى مناطق الحفائر التى اكتشفت فيها آثار من العصر الحجرى فى فرنسا) عندما قام برسم مثل هذه الرسومات فانه قد وضعها حيث لا يعيش أحد · وكثيرا ما كان يضعها فى مواضع لا يستطيع الناس الاقتراب منها دون معاناة مشقة كبيرة ، وفى بعض المناسبات الخاصة يبدو أنه كان يتوقع أن يقوموا بطعن هذه الرسومات برماحهم او ان يصوبوا سهامهم نحوها · وبعد ذلك ، وبعد تشويه الرسم فانه كان يشرع من جديد فى رسم شىء جديد فوق الرسم القديم ·

ولو أخفى مستر ميكبيتج رسوماته فى مخزن فحم وتوقع قيام أحد من الناس باطلاق القذائف عليه ، لقال أصحاب النظريات الاستاطيقية بأنه ليس بفنان لأنه قد قصد استخدام رسوماته أهدافا لضرب النار ، ولم يقصد أن تتأمل ، كما هو الحال فى الأعمال الفنية · ووفقا لنفس هذا البرهان ، لا يصح اعتبار رسوم العصر الحجرى القديم أعمالا فنية ، مهما تشابهت معها ، لأن التشابه سطحى · فان ما يهم هو المقصد ، والمقصد مختلف · ولست بحاجة الى الخوض فى الأسباب التى دعت علماء الآثار الى القول بأن الغاية كانت السحر ، وأن هذه الرسومات كانت من مستلزمات نوع من الطقوس · اذ يقوم الصيادون برسم الحيوان قبل صيده ، وبذا يطمئنون الى قتل الحيوانات التى رسموها أو أسرها (١) ·

وبامكاننا التعرف على احدى المهام السحرية أو الدينية المماثلة اذا اطلعنا على مثل آخر · فان المصريين القدماء لم يقصدوا بتماثل الأشخاص التى صنعوها العرض والتأمل ؛ لأنها كانت مدفونة فى قبور مظلمة لا يزورها أحد ، حيث لا يستطيع أحد مشاهدتها فى المكان الذى تؤدى فيه مهمتها السحرية بغير تعويق من أحد ، بغض النظر عن مدى دقة هذا الأمر ، وتماثيل الأشخاص عند الرومان كانت مأخوذة عن صور الأسلاف التى كانت ترعى حياة أخلافها · وكانت لها غاية سحرية أو دينية تخضع

---

(١) يستطيع القراء الانجليز الذين يرغبون فى متابعة هذه المسألة الرجوع الى كتاب كونت بعوان : (The Magical Origin of Prehistoric Art (Begouen) (الأصل السحرى للفن ما قبل التاريخ) الذى صدر سنة ١٩٢٩ فى الجزء الثالث الخاص بالعصر القديم (الصفحات ٥ ــ ١٩) والى كتاب بلدوين براون : Baldwin Brown — The Art of Cave Dwellers (فن سكان الكهوف) ·

لها خصائصها الفنية . فلقد بدأت الدراما اليونانية والنحت اليوناني اشياء تابعة للطقوس الدينية . ويبين عالم الفن المسيحي والوسيط برمته نفس هذه الغاية .

والالفاظ « فن » و « فنان » و « فنى » وغيرها كثيرا ما تستخدم على سبيل التلطف . واذا نظرنا جملة الى الاشياء التى تدعى الحق فى هذه الكلمات ـ وان كان هذا بوجه عام بغير مسوغ ـ فسيتضح لنا ان الاشياء التى تطالب على الدوام باسم الفن ، وتوصف بذلك على سبيل التلطف هى اشياء اسمها الصحيح هو التسلية أو الترفيه . فاغلب ادبنا ، نثرا او شعرا . وتصويرنا ورسمنا ونحتنا وموسيقانا ورقصنا وتمثيلنا وما الى ذلك قد صمم بوضوح تام ـ وفى أغلب الأحيان ـ بقصد الترفيه . ومع هذا فانه يدعى فنا . على أننا نعرف أن هناك فارقا . هذا الفارق أوضحته بالفعل تجارة الجرامونون ـ وهى تجارة حديثة شـــديدة الافزاع فى ضجيجها ـ فى القوائم التى تصدرها ، أو هى حاولت ذلك . وتكاد كل مسجلاتها ان تكون قد اختيرت صراحة باعتبارها موســيقى للتسلية ، والباقى القليل الذى لا يصدر لهذا الغرض يشار اليه بأنه مسجلات خاصة باصحاب الخبرة الفنية او ما شابه ذلك . ويقوم المصورون والروائيون بنفس التفرقة وان لم يظهر ذلك علنا .

هذه الحقيقـة تهم صاحب النظـرية الاستاطيقية الى أبعد حد . ففى حالة عجزه عن ادراكها سيؤدى هذا الى افساد نظرته الى الفن ذاته ، لأنه سيجعل الفن الحق مساويا للتسلية . وتهم هذه الحقيقة مؤرخ الفن كذلك ـ او مؤرخ الحضارة فى جملتها بمعنى أصح ـ اذ يعنيه فهم المكانة التى تحتلها التسلية عند اتصالها بالفن وبالحضارة بوجه عام .

مهمتنا الاولى اذن هى بحث هذه الأنواع الثلاثة للفن الذى يدعى كذلك على سبيل الخطأ . فاذا تحقق ذلك علينا ان ننظر الى ما يمكن قوله فيما بعد عن الفن الحق .

الكتابُ الأول

الفن وما ليس بفن

الفصـــل الثـــانى

الفن والصــنعة

١ ـ معنى الصــنعة

أول معنى لكلمة فن يمكن التفرقة بينه وبين الفن بمعناه الحق ، هو المعنى المهجـــور له الذى يدل على ما أنوى تســميته فى هــذا الكتاب بالصنعة ٠ ولقد كان هذا المعنى هو ما عنته الكلمة اللاتينية القديمة ars والكلمة اليونانية Τεχνη ، اى القدرة على احداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعى والتوجيه ٠ ومن الواجب لكى نخطو خطوة تجاه استاطيقا صحيحة تخليص معنى الصنعة من معنى الفن الحق ٠ ولكى يتحقق ذلك علينا فى البداية أن نعدد مرة أخرى الخصــائص الاساسية للصنعة ٠

١ ــ فالصنعة دائما تتضمن وجود اختلاف بين الوسيلة والغاية ، بحيث يدرك كل منهما بوضوح بوصفه شيئا متمايزا عن الآخر ، وان كان بينهما صلة ٠ وتستخدم الكلمة « وسيلة » بغير دقة للدلالة على الأشياء التى تستخدم لتحقيق غاية مثل الادوات والآلات أو الوقود ٠ ومتحرى الدقة ترى انها لا تنطبق على الأشياء ، بل تنطبق على الأفعال القائمة على هذه الأشياء مثل تشغيل الأدوات وصيانة الآلات أو احراق الوقود ٠ وهذه الأفعال (كما هو متضمن فى المعنى الحرفى لكلمة وسيلة) ينبغى اجتيازها ــ او المرور بها لبلوغ الغاية ، وتترك جانبا بعد بلوغ هذه الغاية ٠ هذا الكلام يساعد على التفرقة بين فكرة « الوسيلة » وفكرتين اخريين تختلطان معها أحيانا ٠ وهاتان الفكرتان هما فكرة الجزء وفكرة المادة ٠ والصلة بين الجزء والكل شبيهة بالصلة بين الوسيلة والغاية ،

من ناحية ان الجزء لا غنى عنه للكل • وهو موجود على هذا الحال بسبب صلته بالكل ، كما أنه قد يوجد في ذاته قبل وجود الكل • غير أنه ... يوجد الكل ، فان الجزء يوجد كذلك ، بينما تختفى الوسيلة من الوجود بمجرد ظهور الغاية • وسيجيء فيما بعد (فى الفقرة ٤) الكلام عن فكرة « المادة » •

٢ ـ والصنعة تتضمن تفرقة بين التخطيط والتنفيذ • فالنتيجة التى سيتم الحصول عليها تتصور تصورا سابقا ، او يفكر فيها ، قبل الاهتداء اليها • فالصانع يعرف ما يرغب فعله قبل أن يفعله • هذه المعرفة السابقة لا غنى عنها اطلاقا فى حالة الصنعة • فاذا أمكننا صنع شيء ما وليكن الحديد غير القابل للصدأ ، بغير هذه المعرفة السابقة ، فان ما يتحقق فى هذه الحالة لا يسمى بالصنعة بل يعد مصادفة • وفضلا عن ذلك فان هذه المعرفة السابقة تتميز بدقتها وليس بغموضها • فاذا شرع انسان فى عمل منضدة ولم يتصورها الا فى صورة مبهمة ، كأن يتصور عرضها قدمين أو ثلاث أقدام أو ست ، أو يتصور الارتفاع عن الأرض ما بين قدمين وثلاث أقدام ، وما الى ذلك ، فانه لن يعد صانعا •

٣ ـ الوسيلة والغاية مرتبطتان فى عملية التخطيط على نحو ما ، كما أنهما ترتبطان بعكس هذا النحو فى عملية التنفيذ • ففى التخطيط ، الغاية تسبق الوسيلة ، لأن الغاية يفكر فيها أولا ثم يفكر بعد ذلك فى الوسيلة • وفى التنفيذ تجيء الوسيلة فى البداية ، ويهتدى الى الغاية من خلالها •

٤ ـ هناك اختلاف بين المادة الخام ، وبين الشيء المنتج بعد اتمامه او الشيء المصنوع • فالصنعة ينبغى أن تمارس فى شيء ما ، وترمى الى تغيير هذا الشيء الى شيء مختلف • هذا الشيء الذى يستخدم فى الصنعة يبدأ خامة وينتهى شيئا منتجا • ومن المستطاع العثور على الخامة جاهزة قبل بدء الفعل الخاص بالصنعة •

٥ ـ هناك اختلاف بين الشكل والمادة • فالمادة هى ما يتماثل فى كل من الخامة والشيء المنتج بعد انتهائه ، والشكل هو ما يختلف أو هو ما يتغير بفعل ممارسة الصنعة •• واذا وصفت المادة الخام بأنها خامة ، فان هذا لا يتضمن القول بأنها بلا شكل • انما هذا يعنى أنها لم تتشكل بعد فى الصورة التى تحصل عليها بعد تحولها الى شيء تم انتاجه •

٦ ـ هناك صلة هيرارشية بين مختلف الصناعات • فأى منها يزود الآخر بما يحتاج اليه ، كما أن أيا منها يستخدم ما تمده به الأخرى • وهناك ثلاثة أنواع من الهيرارشية : هيرارشية المواد ، وهيرارشية الوسائل وهيرارشية الأجزاء • (أ) فخامة أية صنعة هى الشيء المنتج فى أخرى • فمثلا غارس الغابات ينمى أشجارا ويرعاها أثناء نموها حتى يحصل على الخامة التى يعطيها لقاطع الأخشاب الذى يحولها الى كتل خشبية • وهذه الكتل الخشبية هى خامة المنشر الذى يحولها الى الواح • وهذه الألواح ، بعد أن تنتقى ويتم تهيئتها تصبح خامة النجار • (ب) فى هيرارشية الوسائل ، فان أية صنعة تزود الأخرى بالأدوات • فتاجر الأخشاب يزود صاحب المنجم بالحطب ، وصاحب المنجم يزود الحداد بالفحم • والحداد يزود الفلاح بحدوات لخيوله ، وهكذا • (جـ) فى هيرارشية الأجزاء هناك عملية مركبة تشابه ما يحدث فى صنع السيارات ، اذ تقسم العملية على عدد من الصناعات • فتتولى شركة صنع المحرك وتقوم ثانية بصنع التروس وثالثة بصنع هيكل السيارة ، وتختص رابعة بالعجلات وخامسة بالأدوات الكهربائية وهكذا دواليك • والتجميع النهائى لا يعنى بكل دقة صنع السيارة ، بل هو يعنى تركيب هذه الأجزاء بعضها ببعض• ولكل صنعة طابع هيرارشى فى ناحية أو أكثر • فقد تكون هذه الصنعة متصلة بالصناعات الأخرى صلة هيرارشية ، أو قد تتألف من عمليات متغايرة مختلفة ترتبط بعضها ببعض برباط هيرارشى •

وبغير ادعاء بأن هذه العوامل مجتمعة تعد جامعة مانعة فى احاطتها بفكرة الصنعة ، أو أن أى عامل من هذه العوامل وحده يعد دالا عليها ، فاننا نستطيع أن نؤكد بكل ثقة واعتدال أنه اذا لم تتوفر أكثر هذه العوامل فى أى فعل معين فانه لا يوصف بالصنعة ، فاذا وصف هذا الفعل كذلك ، فقد يرجع هذا لخطأ أو يكون الوصف غامضا يفتقر الى الدقة •

٢ ـ النظرية التقنية فى الفن

الفلاسفة اليونانيون هم أصحاب فكرة الصنعة • وفى كتاباتهم شرحت الفوارق السابق ذكرها بطريقة جامعة مانعة • والواقع أن فلسفة الصنعة كانت من أعظم منجزات العقل اليونانى وأرسخها ، أو على أية حال من منجزات تلك المدرسة التى بدأت بسقراط وانتهت بأرسطو ، وتصادف أن تمت المحافظة على أعمالها فى صورة مكتملة أشد اكتمال •

وتبدو الاكتشـــافات الـــكبرى فى نظر من يجيئون بها أعظم من حقيقتها • ومن يهتدى الى حل لاية مشكلة يساق حتما الى تطبيق هذا الحل على مشكلات اخـــرى ، فبمجـرد أن وضعت المدرسة السقراطية الخطوط الأساسية لنظرية الصنعة ، انساقت الى البحث عن أمثلة للصنعة فى كل المواضع المناسبة وغير المناسبة • وسوف يحتاج الى مقال طويل لبيان كيف واجهوا هذا الاغـراء ، وكيف خضعوا له تارة ، وقاوموه تارة اخرى ، أو ربما خضعوا له فى البداية ثم صححوا خطاءهم فيما بعد ، بعد جهد • ويمكن مع ذلك ذكر مثلين لامعين للنجاح فى مقاومة هذا الاغراء،اذا رجعنا الى اثبات افلاطون (الجمهورية ٣٣٠ D ـ ٣٣٦ A) بأن العدالة ليست صنعة ، وهو ما استخلصت منه النتيجة المكملة (الجمهورية ٣٣٦ E ـ ٣٥٤ A) بان الظلم ليس صنعة ، واذا رجعنا كذلك الى رفض أرسطو (فى كتابه عن الميتافيزيقا ٨) للرأى الذى ذكره أفلاطون فى تيماوس بأن الصلة بين الله والعالم هى احدى أمثلة الصلة بين الصانع والمصنوع •

وبرغم كل هذا ، فعندما شرع كل من افلاطون وأرسطو فى تناول المشـــكلات الاستاطيقية ، فانهما خضعا للاغراء • اذ سلما بالقول بأن الشعر ـ وهو الفن الوحيد الذى أسهبوا فى مناقشته ـ نوع من الصنعة، ووصفوا هذه الصنعة بأنها صنعة الشعر (Poet Craft) فأية صنعة كانت المقصودة ؟ •

هناك بعض صناعات مثل ترقيع الأحذية والنجارة أو النسيج ترمى الى انتاج نوع ما من المصنوعات • وهناك صناعات أخرى مثل الزراعة أو تربية الأغنام أو ترويض الخيول ، ترمى الى انتاج بعض الكائنات (الانسان ليس بينها) أو تحسينها • كما أن هناك صناعات أخرى مثل الطب أو التعليم أو الحرب وغايتها هى تحرير خصائص معينة فى جسم الانسان أو عقله • على أننا لسنا بحاجة الى التساؤل عن أى هذه الصنعات تمثل الجنس الذى تعد صنعة الشعر نوعا منه • اذ أن وجود أحدهما لا يعنى استبعاد الآخر • فمهمة كل من الاسكاف أو النجار أو النساج غير مقصورة على انتاج أحذية أو عربات أو أقمشة • فهو يقوم بالانتاج لوجود طلب على منتجاته ، أى أن هذه الأشياء ليست غايات فى نظره بل هى وسائل لتحقيق غاية اشباع رغبة معينة ، فما يسعى لتحقيقه فى الواقع هو احداث حالة عقلية معينة فى عملائه هى حالة الشعور باشباع هذه الرغبات • وينطبق نفس التحليل على الطائفة الثانية • ومن ثم يمكن

في النهاية رد الأنواع الثلاثة من الصناعات الى نوع واحد . فكلها سبل لابلاغ الانسان حالة معينة مرغوبة .

ويصح نفس الكلام عن صنعة الشعر . فالشاعر منتج ماهر ، ينتج من أجل مستهلكين ، وترمى مهارته الى احداث تغيير معين فى عقولهم ، يمكن تصوره سلفا بانه يمثل حالات مرغوبة . فالشاعر مثل اى صانع ينبغى ان يعرف اى تأثير يرمى اليه ، ويجب أن يتعلم بوساطة التجربة ، وبالرجوع الى القواعد — التى لا تزيد عن كونها مأخوذة عن تجارب الآخرين — كيف ينتج هذا الأثر . هذه هى صنعة الشعر كما تصورها افلاطون وأرسطو وكما تصورها بعض الكتاب من الذين قاموا باتباعها مثل هوراس فى كتابه (فن الشعر) Ars Poetica . وهناك صنعات مماثلة للتصوير والنحت وعلم جرا ، وبدت الموسيقى فى نظر أفلاطون الى حد كبير فنا غير منفصل ، اذ بدت من مكونات الشعر .

لقد استشهدت بالقدامى لأن أفكارهم التى جاءوا بها فى هذا الموضوع — كما هى الحالة فى موضوعات أخرى — قد تركت آثارا لا تمحى من عقولنا ، خيره وسيئه معا . وهناك اشارات فى بعضها وعلى الأخص عند أفلاطون قد اتجهت الى نظرة مختلفة تماما ، الا أن هذا الرأى هو الذى حاولوا تعميمه ، واعتمدت عليه نظريات الفنون وطرائق ممارستها فى أغلب الأحيان حتى الوقت الحالى . ولقد نزعت حتى بعض اتجاهات الفكر الحالى بطريقة ما الى تعزيزه . فنحن نميل الآن للتفكير فى أغلب المشكلات ، بما فى ذلك مشكلات الفن ، بنفس الطريقة المتبعة فى الاقتصاد أو علم النفس . وكلتا الطريقتين فى التفكير تنزع الى ادراك فلسفة الفن فى نطاق فلسفة الصنعة . فالفن فى نظر الاقتصادى يدل على ظهور طائفة متخصصة من الصناعات . والفنان فى نظره منتج وجمهوره من المستهلكين الذين يدفعون له أتعابه ، التى تحدد وفقا للآثار التى يتركها عمله فى نفوسهم . والمتذوقون فى نظر عالم النفس يتألفون من أشخاص يقومون بطريقة معينة برد فعل للمنبهات التى يجىء بها الفنان . ومهمة الفنان هى معرفة ردود الفعل المطلوبة أو المستحبة ، وأن يقوم بانتاج المنبه الذى يثيرها .

من هذا يتضح أن النظرية التقنية فى الفن ليست بأية حال مقصورة على القدامى . فهى من الناحية الفعلية تمثل الطريقة التى يتبعها أغلب الناس حاليا عند تفكيرهم فى الفن . وعلى الأخص الاقتصاديين

والنفسانيين ، وهم الناس الذين نتوقع منهم الارشاد فى مشكلات الحياة الحديثة ـ وان كان هذا بغير جدوى أحيانا ٠

على أن هـذه النظرية لا تزيد عن كونها خطأ دارجا ، كما يستطيع أن يلحظ أى انسـان ينظر اليها نظرة نقـدية ٠ فلا يهـم أية صنعة من الصنعات هى التى تتوافق مع الفن ، ولا يهم كذلك ما هى أوجه النفع التى يتوقع ان يمنحها الفنان لجمهور متذوقيه ، أو ما هى ردود الفعل التى يفترض اثارته لها ، وبغض النظر عن مثل هذه الدقائق ، فان مشكلتنا هى هل الفن نوع من الصنعة أم لا ؟ ٠ وتسهل الاجابة عن هذا السؤال اذا تذاكرنا خصائص الصنعة الست التى سبق تعدادها فى القسم السابق ، مع التساؤل عن مدى تناسبها مع الفن ، بشرط ألا نلجأ الى التعسف عند الاجابة ، وأن تكون هذه الاجابة مباشرة ومقنعة ٠ فمن الأفضل الا تكون عندنا اية نظـرية خاصة بالفن عن حصولنا على واحدة تسبب لنا المتاعب منذ البداية ٠

٣ ـ تصدع النظرية

١ ـ أول خاصـة للصنعة هى ما فيهـــا من اختــلاف بين الوسيلة والغاية ٠ فهل يوجد هذا الاختلاف فى الأعمال الفنية ؟ ٠ هناك اختلاف وفقا لما تقوله النظرية التقنيــة ٠ فالقصيدة الشعرية هى وسيلة لاحداث أثر عقلى معين فى المتذوقين ، مثلما تعد حدوة الفرس وسيلة لاحداث اثر عقل معين فى الرجل الذى يحتـاج حصانه الى حدوة ٠ والقصيدة بدورها تصبح غاية تعمل اشياء أخرى وسائل لها ٠ وفى حالة حدوة الفرس ، يمكننا اكتشاف المراحـل بسهولة بعد تحليلها ٠ فيمكننا أن نذكر ايقاد الكور ، وقطع قطعة من الحديد من قضيب حديدى ، ثم تسخينه٠٠الخ ٠ فما الذى يتشابه مع هذه العمليات فى حالة القصيدة الشعرية ؟ ان الشاعر قد يجىء بقطعة من الورق وقلم ٠ وقد يملأ قلمه ، ثم يجلس مربعا يديه ٠ الا أن مثل هذه الأفعال لا تعد من الأفعال التحضيرية الخاصـة بالتاليف (الذى قد يمر بذهن الشاعر) بل هى خاصة بالكتابة ٠ فلنفترض أن القصيدة كانت قصيرة يمكن تاليفها بغير استخدام لاية ادوات كتابية ٠ فما هى الوسائل التى يستخدمها الشاعر فى هذه الحالة للتاليف ؟ ٠ لا أعرف لهذا السؤال أية اجابة ، اللهم الا اذا أردنا اجابات تكهنية مثل القول بان الشاعر يرجع الى بحور الشعر المختلفة ، أو أنه يخبط الأرض بقدميه أو يهز رأسـه أو يده لقياس الوزن ، أو يسكر ٠ فاذا نظر المرء الى المسالة جديا فانه سيرى ان العوامل الوحيدة فى هذه

الموضوع هي الشاعر ، والجهد الشاعري الذي يبذله عقله ، والقصيدة • فاذا قال أحد أنصار النظرية التقنية « حسنا ــ في هذه الحالة يكون الجهد الشاعري هو الوسيلة والقصيدة هي الغاية » ، فاننا سنطلب منه أن يبحث لنا عن حداد يستطيع صنع حدوة بوساطة الجهد وحده وبغير كور أو سندان أو قادوم أو ملقط • فلعدم وجود أدوات مناظرة لهذه الأدوات في حالة القصيدة ، لا تعد القصيدة غاية لها وسائل •

فاذا عكسنا القضية قلنا : هل تعد القصيدة وسيلة للتأثير في ذهن المستمع بطريقة معينة ؟ فلنفترض أن الشاعر قد قرأ أبيات قصيدته لبعض المستمعين وهو يأمل أن يتأثروا بطريقة ما • ولنفترض أن النتيجة كانت مختلفة : فهل يثبت هذا في ذاته أن القصيدة كانت رديئة ؟ انه سؤال عسير • اذ قد يرد البعض عليه بالايجاب ، وقد يجيب البعض الآخر عليه بالنفي • غير أنه لو كان ظاهرا أن الشعر صنعة لكانت الاجابة على الفور ، وبغير تردد بالايجاب ، فمن واجب أنصار النظرية التقنية أن يقوموا بالكثير من التعسف لكي يتمكنوا من ارغام الوقائع على التطابق مع نظريتهم في هذه النقطة •

من هذا يتبين ان ما تأمل النظرية التقنية في تحقيقه ليس أمرا جليا• ولنتابع كلامنا •

٢ ــ لا جدال في وجود تمايز بين التخطيط والتنفيذ في بعض الأعمال الفنية ، واعني تلك التي تعد كذلك من أعمال الصنعة أو المصنوعات • اذ لا شك في أن هناك تداخلا بين هذين الجانبين ، كما يمكن أن نتبين من الرجوع الى مثل البناء أو الاناء • فكلاهما قد صنع لتحقيق مطلب معين ، وتحقيق نفع ما ، غير أنهما قد يكونان برغم ذلك من الأعمال الفنية ، ولكن افترض ان شاعرا كان ينظم أبياتا من الشعر أثناء سيره وعلى حين حين غرة جادت قريحته بأحد الأبيات ، ثم جادت بعد ذلك بغيره • ثم لا يرضى بعد ذلك عنهما ، فيحورهما الى أن يصبحا في الصورة التي ترضيه • فما الخطة التي قام بتنفيذها في هذه الحالة ؟ • ربما مرت بخاطر هذا الشاعر فكرة غامضة تسوقه الى الاعتقاد بأنه اذا قام بالسير قد يتمكن من نظم الشعر • ولكن ماذا نقول عن أوزان القصيدة التي ينوى نظمها وبحورها ؟ انه ــ ولا ريب ــ ربما آمل في تأليف موشح (سونيت) في موضوع ما قد حدده له أحد ناشري المجلات • غير أن المسألة هنا هي أنه قد لا يحدد له مثل هذا الموضوع ، ومع هذا سيكون

شاعرا ، لانه استطاع نظم القصص بغير أن يرسم أية خطة محددة فى ذهنه . أو افترض ان نحاتا لم يقصد عمل تمثال للمادونا (للعذراء) وعيسى الطفل ارتفاعه ثلاث اقدام من حجر الهوبتونوود Hopton Wood لثقته بأنه سيستطيع ارضاء رئيس الابرشية الذى سيعطيه حق وضعه فى مكان خال بالقرب من ابواب الكنيسة ، بل كان هذا النحات يلعب بالطين بكل بساطة ثم رأى ان الطين قد تحول بين أصابعه الى شكل رجل يرقص . فهل لا يسمى هذا الشىء عملا فنيا لأنه قد عمل بغير تخطيط سابق ؟ .

كل هذا معروف للغاية . ولن يوجد ما يدعو الى التشبث بقوله ، لولا اعتماد النظرية التقنية فى حججها على نسياننا له . وعلينا أن نلاحظ اثناء تفكيرنا فيه اهمية عدم الاسراف فى تأكيده . فان الفن بمعناه الصحيح لا يتضمن وجود حد بين التخطيط والتنفيذ . ويلاحظ الآتى : (أ) هذه الخاصية مجرد حد بين خاصية سلبية ، وليست ايجابية . فعلينا الا نرفع من شأن عدم وجود الخطة بحيث نجعلها قوة ايجابية نسميها بالالهام ، أو باللاشعور وما أشبه . (ب) هذه الخاصية من الخصائص المسموح بها فى الفن ، وليست خاصية الزامية . فاذا قلنا : ان أية أعمال فنية غير مخططة ، ممكنة ، فلا يعنى هذا ان الأعمال التى اتبعت مخططا ليست من الأعمال الفنية . اذ كانت هذه هى المغالطة المنطقية (١) الكامنة وراء جانب او بعض جوانب من الأشياء المختلفة التى دعيت بالرومانتيكية . فقد يكون من الصواب القول بأن الأعمال الفنية التى يمكن انجازها بغير خطة هى الأعمال التافهة وحدها ، وأن أعظم منجزات الفن وأكثرها جدية قد تضمنت جانبا من التخطيط ، وتبعا لذلك جانبا من الصنعة . الا أن هذه الحجة لا تعد مبررا لقيام النظرية التقنية فى الفن .

---

(١) ان هذا مثل لما أسميه فى موضع آخر بمغالطة « الهوامش العشوائية » Precarious margins . فلوجود تدخل بين الفن والصنعة قد بحث عن ماهية الفن لا فى الخصائص الايجابية للفن كله ، بل فى تلك الأعمال الفنية التى لا تعد من أعمال الصنعة . وهكذا لم تعد أعمالا فنية غير تلك الامثلة القائمة فى الهوامش ، التى تقع خارج نطاق التدخل بين الفن والصنعة . وهذه الأمثلة تتبع الهوامش العشوائية . اذ ان أى دراسة لاحقة لم تكشف فى أية لحظة عن خصائص الصنعة فى بعض الأمثلة ـ انظر كتاب مقال فى المنهج الفلسفى An Essay on Philosophical Method (من مؤلفات كولينجوود) .

٣ ـ اذا لم يكن من المستطاع وضع حد بين الوسيلة والغاية ، أو بين التخطيط والتنفيذ في الفن الحق ؛ فمن الواضح أنه لا يمكن عكس ترتيب الوسيلة والغاية أو التخطيط والتنفيذ على التعاقب ٠

٤ ـ يجيء بعد ذلك الكلام عن الاختلاف بين المادة الخام والمنتج ٠ فهل يوجد هذا الاختلاف في الفن الحق ؟ ٠ ولو كان الأمر كذلك لقلنا بأن القصيدة قد عملت من خامة ما ٠ فما الخامة التى صنع منها جونسون قصيدته Queene and huntresse أو قصيدة Chaste and faire ؟٠ لعل هذه الخامة هى الكلمات ٠ حسنا ، فما هى هذه الكلمات ؟ ٠ ان الحداد لا يصنع الحدوة من كل الحديد الموجود ، بل يصنعها من قطعة معينة من الحديد مقطوعة من قضيب معين يحتفظ به فى ركن من دكانه ٠ ولو فعل بن جونسون أى شيء من هذا القبيل لقال : «اننى أود أن أعمل رتيلا لطيفا أفتتح به الفصل الخامس ـ المشهد السادس ـ من Synthias Revels ٠ وبين يدى اللغة الانجليزية ، أو اقصى ما استطيع معرفته منها ٠ سأستخدم كلمة (thy)خمس مرات ٠ وكلمة (to) أربع مرات ، واستخدم كلا من الكلمات (and) ، (bright) ، (excellently) ، (Godde) ثلاث مرات وهكذا ٠٠٠ ولكنه لم يفعل أى شيء من هذا القبيل ٠ «لم تجل الكلمات التى تضمنتها القصيدة مجتمعة ، على الاطلاق ، بخاطره فى صورة مختلفة عن صورتها فى القصيدة ٠ ولم يقم بتعديلها حتى ظهرت القصيدة كما هى لدينا ٠ اننى لا أنكر أننا اذا صنفنا الكلمات او الكلمات المتحركة او الكلمات الساكنة فى أية قصيدة مثل هذه ، فاننا سنكتشف اكتشافات مثيرة للاهتمام ، وهامة ـ كما أعتقد ـ خاصة بالطريقة التى اتبعها ذهن بن جونسون عندما نظم القصيدة ٠٠ ولا أمانع فى الاعتراف كذلك بأن النظرية التقنية فى الفن ستؤدى خدمة عظمى ، اذا ساقت الناس الى اكتشاف مثل هذه الأمور ٠ غير أنها اذا ارادت التعبير عما رغبت القيام به بتسمية هذه الكلمات او الأصوات بالمادة التى صنعت منها القصيدة ٠ فانها تكون قد قالت هراء ٠

ولكن لعل هناك مادة خاما من نوع آخر ٠ فمثلا قد تكون هذه المادة الخام فى صورة مشاعر وانفعالات تشعر بها روح الشاعر فى بداية عمله ، وتحولها جهوده الى قصيدة ٠ فكما قال « هينى » Aus meinem grossen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder (أعمل أغنية صغيرة من احزانى الكبيرة) ولقد أصاب بغير شك٠اذ يمكن وصف ما يقوم به الشاعر بحق بأنه تحويل الانفعالات الى أشعار ٠ غير أن

هذا التحويل جد مختلف عن تحويل الحديد الى حدوة للفرس . فلو تماثل النوعان ، لامكن للحداد أن يصنع الحدوة من رغبته فى دفع الايجار . والشيء المطلوب اكثر من هذه الرغبة بكثير ، والذى ينبغى توافره له لصنع الحدى منه هو الحديد ، لانه خامة هذه الحدى . وفى حالة الشاعر لا وجود لمثل هذا الشيء الاضافى .

فى كل عمل فنى شيء يمكن ان يسمى وفقا لجانب من معنى الكلمة بالشكل . واذا توخينا الدقة قلنا انه شيء له طابع الايقاع أو النمط او النظام أو التصميم او القوام . غير انه لا يتبع ذلك القول بوجود تمايز بين الشكل والمادة . فعند وجود هذا التمايز ، كما هو الحال فى الأشياء المصنوعة ، توجد المادة فى صورة خامة قبل أن يفرض الشكل عليها ، كما ان الشكل يوجد فى صورة مخطط سبق تصوره قبل فرضه على المادة . وبالنظر الى وجود الاثنين فى الشيء المنتج بعد انتهائه ، فاننا نستطيع ان ندرك كيف كان باستطاعة المادة أن تقبل شكلا مختلفا ، وكيف كان بالامكان فرض الشكل على مادة مختلفة . ولا تنطبق اية حالة من هذه الاحوال على العمل الفنى . فقبل ظهور القصيدة ، يوجد ولا ريب شيء ما ، كان هناك مثلا اضطراب فى روح الشاعر . غير أن هذا الاضطراب ـ كما رأينا ـ ليس الخامة التى صنعت منها القصيدة ، كما يوجد كذلك ـ بلا جدال ـ دافع للكتابة ، غير أن هذا الدافع ليس شكل القصيدة التى لم تكتب بعد ، وبعد ان تتم كتابة القصيدة ، فانها لن تتضمن شيئا يحثنا على القول « هذه مادة قد كان بالامكان أن تظهر فى شكل مختلف » ، أو « ان هذا الشكل كان من المستطاع ادراكه فى مادة مختلفة » .

وعندما تكلم الناس عن المادة والشكل ، من حيث صلتهما بالفن ، وعندما ذكروا تلك التفرقة المختلطة الغريبة بين شكل ومضمون ، فانهم فى الواقع قد قاموا بأحد أمرين مختلطين سويا . فهم اما أنهم قد شبهوا العمل الفنى بالشيء المصنوع ، وشبهوا عمل الفنان بالصانع ، أو استخدموا هذه المصطلحات بطريقة مجازية مبهمة وسيلة للاشارة الى فوارق توجد بحق فى الفن ، ولكنها من نوع مختلف . ففى الفن يوجد اختلاف على الدوام بين ما عبر عنه وبين الشيء بعد التعبير ، اى ان هناك اختلافا بين الدافع الأول للكتابة والتصوير والتاليف الموسيقى ، وبين القصيدة والصورة والمقطوعة الموسيقية فى صورها النهائية . فهناك فارق بين العنصر الانفعالى فى تجربة الفنان ، وما يمكن ان يدعى بالعنصر

الفكرى • وكل هذه الأمور جديرة بالبحث ، غير أنها كلها ليست مماثلة لحالة التمايز بين الشكل والمادة •

وفى النهاية ليس هناك فى الفن شىء مماثل لهيرارشية الصناعات، وقيام كل صنعة بإملاء غاياتها على الصنعة التالية لها ، وتزويدها الأرقى منها بالوسائل أو الخامات أو الأجزاء • فعندما يكتب الشاعر أبياتا من الشعر لكى يلحنها الموسيقى ، فلا تعد هذه الأبيات وسائل لغاية الموسيقى ، لأنها مندمجة فى الأغنية التى تعتبر منتجا مكتملا للموسيقى • وكما رأينا أن من بين خصائص الوسائل ، أن تطرح جانبا بمجرد قيامها بمهمتها • كما أن هذه الأبيات ليست خامة • فالموسيقى لا يحولها الى موسيقى • انه يلحنها ، ولو كان للحن خامة (ولا وجود لمثل هذه الخامة) لما تالفت هذه الخامة من اشعار • وما يحدث هو تعاون الشاعر مع الموسيقى لانتاج عمل فنى يدين لكل منهما بالفضل • وهذا يصدق حتى اذا لم تتوفر للشاعر نية التعاون •

ولقد استخلص أرسطو من فكرة هيراوشية الصناعات فكرة وجود صنعة أسمى ، تتجه اليها كل الهيراوشيات بحيث تعمل انواع الخير المختلفة التى تتمخض عن هذه الصنعات بطريقة أو أخرى فى التمهيد لدور هذه الصنعة الأسمى التى يستطاع تسمية حصيلتها بالخير الأسمى (١) • ولأول وهلة وربما اعتقدنا وجود صدى لهذه الفكرة فى نظرية فاجنر التى جعل فيها الأوبرا فنا أسمى ، باعتبارها تجمع فى صعيد واحد النواحى الجمالية فى الموسيقى والشعر والدراما ، وفنون الزمان وفنون المكان • غير أنه بغض النظر عن مسالة هل أصاب فاجنر فى اعتبار الأوبرا أسمى الفنون ، فان هذا الرأى لا يرتكن فى الواقع الى فكرة هيرارشية الفنون • فالكلمات والايماءات والموسيقى والمناظر ليست وسائل لتحقيق الأوبرا ، كما انها ليست خامتها ، بل هى أجزاء منها ، ومن هنا يستطاع استبعاد هيرارشية الوسائل والخامة ، و لاتبقى غير هيرارشية الأجزاء • ومع هذا فان هيرارشية الأجزاء غير قائمة • فلقد ظن فاجنر انه من فطاحل الفنانين لأنه لم يكتب موسيقاه فحسب ، بل كتب أشعاره ايضا ، وصمم مشاهد أوبراه ، وعمل مخرجا لها • هذه الطريقة مختلفة تماما عن الطريقة المتبعة فى صنع السيارات ، والتى جاء طابعها الهيرارشى من قيام شركات مختلفة بصنع مختلف الأجزاء ، باعتبار كل منها يختص بعمل من نوع محدد •

---

(١) الهدايا : ١٠٩٤ Nicomachean Ethics 1 — 610 — a

٤ ـ التقنية

بمجرد تمعننا جديا فى فكرة الصنعة ، سيتضح تماما أن الفن بمعناه الحق لا يمكن أن يكون نوعا من الصنعة · ويبدو أن أغلب من يكتبون عن الفن حاليا يعتقدون انه نوع من الصنعة · وهذا هو الخطأ الأساسى الذى ينبغى أن تحاربه أية نظرة استاطيقية حديثة · وحتى اولئك الذين لا يؤيدون هذا الخطأ صراحة ، فانهم يناصرون مذاهب تتضمنه · وأحد هذه المذاهب هو مذهب التقنية الفنية ·

ويمكن بيان هذا المذهب كما يلى : الفنان يجب أن يحصل على نوع من التخصص فى المهارة يدعى بالتقنية · وهو يحصــل على مهارته ، كما يحصل الصانع عليها من جهة ، عن طريق خبرته الشخصية ، ومن جهة ثانية نتيجة لمشاركته فى تجارب الآخرين الذين يصبحون تبعا لذلك اساتذته · والمهارة التقنية التى يحصل عليها هكذا لا تجعله فى ذاتهـا فنانا ، لأن التقنى يصنع بينما الفنان يولد · فقد تنتج القدرات الفنية الكبرى أعمالا فنية باهرة حتى اذا كان هنــاك نقص تقنى ، كما أن أعظم تقنية مكتملة لن تجىء بأجمل نوع من الأعمـال الفنيــة فى حالة الافتقار الى هذه القدرات · ومع هذا فانه لن يتم ابداع اى عمل فنى دون اعتماد على قدر من المهارة التقنية واشياء أخرى مساوية · فكلما حسنت التقنية ، حسن العمل الفنى · وتحتاج المواهب الفنية الكبرى لكى تبرز فى أصح صورة وابهاها الى تقنية ينبغى ان تتميز فى نوعهـا مثــل تميز القدرات الفنية فى نوعها ·

كل هذا الكلام ، اذا أحسن فهمه ، صحيح · وكما تنتقد الفكرة العاطفية القائلة بان الأعمال الفنية يستطيع ان ينتجها اى انسان حتى اذا بذل جهدا هينا فى سبيل تعلم أصولها ، مادام هناك اخلاص وصحة قصد ، ومادامت هذه الأعمال قد أحدثت اثرا عظيما · وبالنظر الى أن الكاتب فى مسائل الفن لا يخاطب غالبا الفنانين بل يخاطب هواة الفن ، لذلك يحسن صنعا اذا الح ـ فيما يعرفه كل فنان ، وان كان اغلب الهواة لا يعرفونه ـ فى تأكيد ما بذل من ذكاء عظيم ، وجهد هادف ، وضبط للنفس احتاج الى مشقة ووعى فى سبيل صنع الانسان الذى استطاع كتابة سطر مماثل لما كتبه بوب أو استطاع ان يختار مثل ميكل انجلو انسب شظية من الأحجار لتماثيله بمجرد خبطة واحدة فى الحجر · ومن الحقيقى ومن المهم كذلك التنويه بالمهارة التى ظهرت فى هذه الأمثلة (ولندع كلمة مهارة هنا هنيهة بغير استقصاء وبحث) فانها وان كانت

شرطا ضروريا لإنجاز الفن الجيد ، الا أنها لا تعد وحدها كافية لانتاج هذا الفن الجيد · وفي قصيدة بن جونسون ظهر قدر كبير من مثل هذه المهارة · وربما قام ناقد باظهـــار براعته ومهارته بتحليل ما تحتويه القصيدة ـ وهو عمل لا يخلو من فائدة ـ من أنماط محكمة مبتكرة في الاوزان والقافية ، وأنغام متوافقة ومتنافرة ، غير أن ما جعل بن جونسون شاعرا وشاعرا عظيما ، ليس مهارته في انشاء مثل هذه الأنماط ، بل رؤياه التخيلية لآلهـة الشعر او شياطينها · وكان التعبير عنها جديرا باستخدام مهارته ، كما أن دراسة الأنماط التى انشأها تستحق منا كل تقدير فى سبيل متعتنا · ولقد قامت مس اديث سيتويل ـ وتميزها شاعرة وناقدة ليس بحاجة الى اشادة ، كما أن تحليلها لموسيقى الشعر يتصف بالميتة مثل أشعارها ـ بتحليل الأنماط التى انشأها مستر ت · اس · اليوت باتباع هذه الطريقة كما أنها كتبت بحماسة عن المهارة التى تمثلها · الا انها عندما حاولت بطريقة قاطعة المقارنة بين عظمته وضآلة شأن شعراء معينين قد يوصفون أحيانا على سبيل السخرية بأنهم مساوون له ، كفت عن الثناء على تقنيته وكتبت : « لدينا هنا رجل قد تحدث مع ملائكة شرسين ، وملائكة يتميزون بصفائهم ووداعتهم ، كما « انه قد سار وسط الموتى فى أسفل سافلين (١) » هذه التجربة ـ كما ارادت أن تفهمنا ـ هى جوهر شعره · فهي التي تساعد على « تضخيم تجربتنا ، بتطعيمها بتجربته » (وهى جملة مفضلة عندها ، وساعدت عند استخدامها على الدوام على تنوير قرائها) وهى التي تؤكد لنا أنه شاعر حق · ومهما بدا من ضرورة في وجوب توفر مهارة فنية عند الشاعر ، فانه لن يعد شاعرا ، الا اذا لم تعتبر هذه المهارة مساوية لفنه ، بل مساوية لشيء يستخدم في خدمة الفن ·

هذا الكلام ليس نفس نظرية اليونانيين والرومانيين فى صـــنعة الشعر ، بل هو صيغة معدلة منقحة لها ، وبعد الاستقصاء سنرى أنها برغم ابتعادها عن نظرية صنعة الشعر القديمة لتجنب اخطائها ، لم تبتعد كثيرا عنها ·

وعند القول بأن لدى الشـــاعر مهارة تقنية ، فمعنى هذا ان لديه شيئا مماثلا فى طبيعته لما يدعى بنفس الاسـم فى حـالة التقنى بمعناه الحق ، أو الصانع · اذ يتضمن هذا القول بأن الصلة بين هذه المهارة

---

(١) ص ٣٥١ من الفصل الخاص فى كتاب مظاهر الشعر الحديث ·

المزعومة في حالة الشاعر وبين انتاجه الشعر مماثلة للصلة بين مهارة النجار وانتاج المنضدة · فاذا لم تمن ذلك تكون الكلمات قد استخدمت بطريقة غامضة بعض الشيء · اما بطريقة خفية فيها يتعمد مستخدمو الكلمة اخفاء المعنى بقصد عن قرائهم ، أو ـ وهذا أكثر احتمالا ـ بطريقة قد تظل خفية حتى لهم · ونحن سنفرض أن الناس الذين يستخدمون هذه اللغة ينظرون اليها نظرة جدية ، وأنهم تواقون لمعرفة ما تتضمنه ·

ومهارة الصانع تعنى معرفته للوسيلة الضرورية لتحقيق غاية معلومة ، كما تعني براعته في الالمام بهذه الوسيلة · فالنجار الذى يصنع منضدة يظهر براعة عندما يعرف المواد والأدوات التي يحتاج اليها لصنع المنضدة ، وعندما يكون قادرا على استخدام هذه الأدوات والمواد بطريقة تساعده على دقة انتاجها كما طلبت منه ·

والنظرية التقنية في الشعر تتضمن القول أولا ـ بأن لدى الشاعر تجارب معينة في حاجة الى تعبير ، ثم ادراكه بامكان ظهور قصيدة يعبر فيها عن هذه التجارب · وبعد ذلك يتطلب تحقيق القصيدة بوصفها غاية لم تتم بعد ، ممارسة بعض قدرات معينة او صور من صور المهارة · هذه المهارات هي التي تمثل تقنية الشاعر · وفى هذا الكلام جانب من الحقيقة · فبحق يبدأ عمل القصيدة عندما تتوافر للشاعر تجربة في حاجة الى التعبير في شكل قصيدة · غير ان اعتبار هذه القصيدة غير المكتوبة غاية ، وتقنية الشاعر وسيلة لتحقيقها ، باطلا · لأنه يعنى القول بأن الشاعر قبل ان يشرع في كتابة القصيدة يعرف ـ كما ان باستطاعته أن يحدد ـ مواصفاتها بنفس الطريقة التي يتبعها النجار عند معرفته مواصفات المنضدة التي ينوى صنعها · هذا الكلام يصدق على الدوام على الصانع · ولهذا السبب فانه يصدق على الفنان في الحالات التي يكون فيها العمل الفنى عمل صنعة كذلك · الا أنه ليس صحيحا بالمرة عن الفنان في الحالات التي لا يكون فيها العمل الفنى عملا من أعمال الصنعة ، مثلما يحدث في حالة ارتجال الشاعر أشعاره ، أو عندما يلهو المثال بالصلصال ، وهكذا دواليك · ففي هذه الحالات (التي تعد أمثلة فنية برغم احتمال كونها أمثلة للفن في مستوى متواضع نسبيا) ليس لدى الفنان اية فكرة عن التجربة التي تتطلب تعبيرا ، الا بعد انتهائه من التعبير عنها · اذ ان ما يود قوله لا يتمثل أمامه غاية تبتكر الوسائل لتحقيقها · فلا تتبين هذه الغاية الا بعد ان تتشكل القصيدة في ذهنه او يتشكل الطين بين اصابعه ·

وتظهر آثار لهذه الحالة حتى فى أكثر الأعمال الفنية تعقيدا واعتمادا على التأمل والتخطيط . وهذه مشكلة ينبغى أن نعود اليها فى فصل آخر (مشكلة التوفيق بين التلقائية اللاتأملية فى الفن فى أبسط صورها ، وبين الأعمال الفنية ذات المضمون الفكرى الضخم الذى تتضمنه اعمال فنية عظيمة مثل اجاممنون والكوميديا الالهية) . وفيما يتعلق بالحاضر سنتناول مشكلة أيسر ، لأن ما نواجهه هو نظرية تدعى أنها نظرية للفن بوجه عام ولاثبات بطلانها لن يلزمنا الا بيان وجود أمثلة فنية لا تنطبق عليها .

وعندما توصف بالتقنية ، القدرة التى ينشىء بوساطتها الفنان صيغا من الكلمات أو الأنغام أو لمسات الفرشاة ، تكون هذه النظرية قد أساءت الى هذه القدرة بأن جعلتها تتشابه مع المهارة التى يستخدمها الصانع فى تحقيق غاية سبق تصورها ، اعتمادا على انشاء وسائل مناسبة . والصيغ شىء حقيقى لا ريب فيه . والقدرة التى يعتمد عليها الفنان فى انشاء هذه الصيغ أمر جدير بغير جدال بعنايتنا . الا أننا اذا صممنا على النظر الى هذه القدرة ، وكأنها ثمرة واعية لوسيلة ترمى الى تحقيق مقصد واع ـ أو كأنها تقنية ـ لن نكون قد قمنا بغير الاساءة الى الدراسة مقدما .

٥ ـ الفن منبها سيكولوجيا

وربما كان التصور الحديث للتقنية الفنية ، كما تبين فى كتابات النقاد ـ أو كما هو متضمن فيها ـ غير ناجح . الا أنه محاولة جادة لتتغلب على نقط ضعف نظرية صنعة الشعر القديمة لاعترافه بأن العمل الفنى بمعنى الكلمة ليس شيئا مصنوعا ، اذ يتضمن ابداعه عناصر لا يمكن ادراجها تحت معنى الصنعة . وان كان هذا التصور الحديث قد أقر مع هذا بوجود جانب من الحقيقة فى هذه النظرية ، اذ من بين العناصر المتضمنة فى ابداع العمل الفنى ، يوجد عنصر يمكن أن يوصف بذلك ، وهو تقنية الفنان . ولقد رأينا أن مثل هذا الكلام لن يجدى . على أننا لن ننسى أن أولئك الذين قدموا هذا الرأى قد كانوا من أصحاب التجارب الفنية .

ولن يستطاع قول مثل هذا الرأى عن محاولة أخرى لرد اعتبار النظرية التقنية فى الفن ، وأعنى المحاولة التى تقوم بها مدرسة كبيرة من السيكولوجيين المحدثين ، ومن النقاد الذين يتبعونهم فى آرائهم . ففى هذه

المحاولة ، يتصور العمل الفنى برمته شيئا مصنوعا مصمما (وذلك اذا توفر قدر كبير من المهارة يبرر استخدام الكلمة) وسيلة لتحقيق غاية وراءه • وهذه الغاية هي احداث أثر نفسى ما لدى المتذوقين • ولكي يستطيع الفنان التأثير في جمهوره بطريقة معينة ، فانه يخاطبهم بطريقة معينة ، وذلك بأن يقدم لهم عملا فنيا معينا •ويتحقق اثر واحد على الأقل اعتمادا على تمكنه في الفن ، اذ يتأثر هذا الجمهور بالعمل الفنى مثلما أراد • وربما تحقق شرط آخر • فقد يكون الأثر العقلي الذى استثاره فيهم ـ من ناحيـة أو أخـرى ـ اثرا عقليا فيما يخص حياتهم ، ومن ثم فانه لن يؤدى الى اثارة اعجابهم فحسب • بل والى اقرارهم بفضـله كذلـك •

وأول ما يلاحظ على نظـرية الفن هذه القائمة على فكرة (المنبه ورد الفعل) هو أنها ليست شيئا مستحدثا • انها نظرية الكتاب العاشر فى جمهورية افلاطون ، وكتاب الشعر (البويتيقا) لأرسطو وكتاب فن الشعر Ars Poetica لهوراس • فلقد اتبع السيكولوجيون الذين استفادوا منها ـ عرفوا أم لم يعرفوا ـ مذهب صنعة الشعر دون أي تشكك فيه بعد النقد الهدام الذى لاقاه على يد الاستاطيقيين فى القرون القليلة الماضـية •

ولا يرجع هذا الى اعتماد نظريتهـم على دراسة افلاطون وارسطو مع اغفالهم للمؤلفين الاكثر حداثة ، بل يرجع الى انهم مثل العلماء المتمكنين الذين يعتمدون على الاستقراء ـ قد عنوا بالوقائع ، وان كانت عنايتهم قد انصبت على الوقائع الخاطئة (وهذه كارثة لن تستطيع الوسائل الاستقرائية ، حمايتهم منها) • فنظريتهم فى الفن قد اعتمدت على دراسته كما هو مفهوم بمعناه الباطل •

وهناك حالات متعددة يدعى البعض فيهـا صـفة الفنان ، ويشرع متعمدا في احداث اثارات نفسية معينة لدى جمهوره • فالمهرج الذى يلقى بنفسه على الأرض لاثارة الضحك يملك عددا من الوسائل المجربة بنجاح التى تساعده على تحقيق هذه الاثارة • والأمر بالمثل فى حالة أدب (الفراش) أو أدب الاثارة ، وفى حالة الخطباء السياسيين والوعاظ الدينيين اصحاب الغايات المحددة الذين يتيمون وسائل محددة لتحقيقها ،

وهكذا • وربما أمكننا اجراء تصنيف تقريبي لهذه الغايات (١) • فاولا ـ قد تكون غاية الفنان هي اثارة نوع معين من الانفعالات • والانفعالات قد تكون غالبا من أي نوع • ومن الفوارق الأكثر أهمية ، التفرقة بين اثارة الانفعالات لذاتها ، باعتبارها من التجارب المستحبة ، أو اثارتها باعتبارها ذات قيمة في الحياة العملية • ويتبع المهرجون وكتاب الاثارة أول هذين القسمين ، كما يتبع الخطباء السياسيون والدينيون الفريق الآخر • ثانيا ـ قد تكون الغاية هي استحثاث أفعال فكرية معينة • وهذه قد تكون كذلك من أنواع مختلفة للغاية • الا أن هذه الاستثارة قد تحدث بفعل أحد دافعين • فاما أن يكون السبب هو اعتبار الموضوعات التي تدور حولها جديرة بالفهم ، أو اعتبار الأفعال ذاتها جديرة بالإتباع ، حتى وان لم تؤد الى شيء له أهمية في سبيل المعرفة • ثالثا ـ قد تكون الغاية هي استحثاث نوع معين من الفعل • وفي هذه الحـالة كذلك يوجد دافعان : فاما لأن الفعل يتصور شيئا نافعا ، أو لأنه يتصور شيئا صـوابا •

لدينا اذن ستة أنواع تسمى فنا بنوع الخطا • ولقد اعتبرت كذلك لانها انواع من الصنعة فيها يستطيع مزاول هذه الأنواع ـ باستخدام مهارته ـ احداث رد فعل سيكولوجي مرغوب في جمهوره • ومن ثم تتبع هذه الأنواع التصور المهجور ـ وان لم يكن قد توارى بعد واختفى ـ لصنعة الشعر وصنعة التصوير وما أشبه ، وهي تصورات باطلة ، لأن التفرقة بين الوسيلة والغاية التي ترتكن اليها كلها لا تتبع الفن بمعناه الحق •

فلنسم اذن هذه الأنواع الستة بأسمائها الصحيحة • فاذا اثير اى انفعال لذاته باعتباره تجربة ممتعة ، فان صنعة اثارته تسمى ترفيها ، واذا كان القصد من هذه الاثارة هو قيمته العملية ، سمى هذا النوع بالسحر (وسوف يشرح معنى هذه الكلمة في الفصل الرابع) • فاذا أثيرت ملكات الفكر لمجرد استحثاثها على العمل ، سمى الفعل الذى يرمى الى اثارتها باللغز • أما اذا قصد به معرفة شيء أو آخر فانه يدعى تعليما ؛ واذا استثير أى فعل عملي بقصد النفع كان الفعل الذى أدى الى

---

(١) السبب الذى دعانى الى تسميتها تصنيفات تقريبية هو انه في الواقع لن تستطيع (استثارة الافعال الفكرية) او (استحثاث انواع معينة من الفعل في الانسان) وكل قائل بانه قادر لم يفكر في الشروط التى ينبغي توافرها لاحداث هذه الاستثارة • ومن اهم هذه الشروط أن تكون تلقائية بصفة مطلقة • وعلى هذا فانها لن تكون استجابات لتنبيهات •

الاثارة اعلانا أو (بروباجندا) باستخدام المعنى الحديث السائد وليس المعنى القديم . فاذا ذكيت هذه الاثارة باعتبارها حقا أسميناها ترغيبا أو نصحا .

هذه الأنواع الستة ـ كل منها على حدة أو بعد الجمع بينها ـ تشتمل على المهام التى يقوم بها كل ما اغتصب اسم الفن فى العالم الحديث بنوع الخطا . وليس بينها وبين الفن الحق اية صلة . ولا يرجع هذا (مثلما قال اوسكار وايلد ببراعته الفذة التى تعتمد على الاخفاق فى بلوغ الحقائق ثم المباهاة بادعاء اصابتها بعد ذلك) الى أن « الفن كله بغير نفع » لأن الأمر ليس كذلك . فالعمل الفنى قد يكون مسليا ويؤدى الى التعلم ، ويحتوى على الغاز ، ويساعد على الترغيب وما الى ذلك ، ولا يحول هذا دون اتصافه بانه فن . وما من شك فى أنه اذا اتصف بمثل هذه الخصائص سيكون مفيدا بحق . وقد يرجع السبب فى هذا ـ ولعل اوسكار وايلد قد اراد قول ذلك ـ الى أن ما يجعله فنا شىء ، وما يجعله مفيدا شىء آخر . فتقرير نوع رد الفعل السيكولوجى الذى يحدثه ما يدعى بالعمل الفنى (على سبيل المثال اذا تساءلت كيف تؤثر فيك قصيدة معينة) غير مرتبط بالمرة بتقرير هل هو عمل فنى أو لا . كما انه غير مرتبط كذلك بمسالة نوع رد الفعل السيكولوجى الذى قصد احداثه .

من هذا يتضح أن تصنيف ردود الفعل التى تحدثها قصائد الشعر او اللوحات أو الموسيقى وغيرها ، ليس تصنيفا خاصا بأنواع الفن ، بل هو خاص بانواع الفن الزائف . على ان كلمة « الفن الزائف » تعنى شيئا ليس بفن ، وان كان يوصف خطأ بأنه فن . ولن يحدث خطأ فى وصف شىء ليس بفن بأنه فن الا اذا وجد أساس ما للخطأ ، كان يكون الشىء الذى فهم على سبيل الخطأ بأنه فن ، قريبا من الفن الى درجة تسهل حدوث الخطأ . فكيف ينبغى ان تكون مثل هذه القرابة ؟ . لقد سبق أن رأينا فى الفصل السابق انه قد يحدث جمع بين الفن والدين مثلا ، ويكون هذا الجمع من نوع يؤدى الى تبعية الباعث الفنى ـ برغم وجوده بحق ـ للباعث الدينى . فاذا أسميت حصيلة مثل هذا الجمع ببساطة فنا ولا شىء غير ذلك ، لدعا هذا الى الاجابة الآتية : « انه ليس بفن ، انه دين » فقوام الدعوى فى هذه الحالة هو أن ما هو دين فحسب قد اعتبر فنا بنوع الخطأ الا أن مثل هذا الخطأ لا يحدث اطلاقا فى الواقع . وما يحدث هو وصف مزاج من الفن والدين على سبيل المجاز بالفن . ثم

تسبب الخصائص التي يتصف بها باعتباره دينا وليس باعتباره فنا اليه بنوع الخطأ ، بافتراض أنها من خصائصه فنا ٠

ومن هنا يمكن القول بان هذه الأنواع المختلفة من الفن الزائف هي في الواقع انواع مختلفة من الاستخدامات التي قد يستخدم فيها الفن ٠

واذا أريد تحقق أي مقصد من هذه المقاصد لوجب وجود الفن أولا ، ثم بعد ذلك خضوعه لأية غاية نفعية ٠ فبغير توفر قدرة للانسان على الكتابة لن يقدر على الكتابة للدعاية ٠ وبغير وجود قدرة على الرسم ، لن يستطيع أن يكون رسام صور هزلية او صور اعلانات ٠ هذه الأفعال قد مرت في كل حالة من الحالات عند تقدمها في عملية من مرحلتين : فأولا هناك كتابة ـ او رسم أو أي شيء آخر ـ قد تمت ممارستها باعتبارها فنا لذاتها ، وتبعا لغايتها ، كما أنها قد تمت وفقا لطبيعتها الحقة ، بغير مبالاة بهذه النواحي الأخرى ٠ ثم توقف هذا الفن المستقل المكتفي بذاته، بعد ان هيئت الأرض لظهوره او أصبح to the Plough ـ كما يمكن القول ـ ثم ارغم على ترك طبيعته الحقة ، وخضع لغاية أخرى غير غايته ٠ وهنا تكمن المأساة الغريبة لموقف الفنان في العالم الحديث ، فهو قد ورث تراثا تعلم منه ما ينبغي ان يكون عليه الفن ، او على الأقل ما ينبغي الا يكون عليه ٠ ولقد سمع نداءه وكرس نفسه لخدمته ٠ ثم بعد ذلك ، وعندما يجيء وقت مطالبته المجتمع بتقديم العون له ، لكي يكرس نفسه لغاية ليست مع كل هذا غايته الذاتية بل هي غاية من بين غايات الحضارة الحديثة ، فانه يكتشف أن حياته مرهونة بنبذ اعتقاداته وباستخدامه الفن الذي اكتسبه ، في صورة تتعارض مع طبيعته الحقة كأن يعمل في الصحافة أو مصمم اعلانات ٠٠ الى غير ذلك ٠ وهذا انحطاط قد يفوق في فظاعته الدعارة او الاتجار في الجسد ٠

وحتى في مثل هذه الحالة المنافية للطبيعة ، فان الفنون لن تكون اطلاقا مجرد وسائل لغايات تفرض عليها ٠ فالوسائل ـ بمعناها الصحيح ـ تبتكر من أجل الغايات المراد تحقيقها ٠ ولكن في هذه الحالة ينبغي أن يوجد الأدب او الرسم وغير ذلك أولا ، قبل القيام بتوجيهه الى المقاصد المطلوبة ٠ ومن ثم فمن الأخطاء الأساسية القاضية أن يتصور الفن ذاته وسيلة لأية غاية من هذه الغايات حتى اذا اضطر للخضوع لخدمتها ٠ وهو خطأ كثيرا ما حبذته النزعات الحديثة في علم النفس ، كما يقوم

بتعليمه في الوقت الحالي – بطريقة ذات تأثير – أناس ذوو سلطة أكاديمية • ومع كل هذا ، فان هذا الاتجـاه لا يزيد عن كونه صورة جديدة للمغالطة القديمة القائلة بأن الفنون أنواع من الصنعة ، وذلك بعد أن تخفت في زى مستحار هو العلم الحديث •

فاذا كان هذا الاتجاه قد خدع حتى أنصاره ، فان هذا لا يرجع الا لأنه قد تردى من مأزق لآخر • وتسمح نظرية هؤلاء برأيين بديلين : فاما اعتبار ماهية الفن هي اثارة ردود فعل معينة في جمهرة متذوقيهم ، او ان هذه الاثارة نتيجة منبعثة من ماهيته في ظروف معينـة • ولننظر الى الرأى الأول • فاذا كان الفن قد اتصف بذلك لمجرد اثارته ردود فعل معينة ، فان الفنان وفقا لهذا المعنى مجرد مورد عقاقير او مخدرات ضارة او نافعة • ولن يكون ما أسميناه أعمـالا فنية شيئا أكثر من جانب من محتويات الفارماكوبيا (١) • فاذا تساءلنا عن الأساس الذى ترتكن اليه التفرقة بين هذا الجانب من الفارماكوبيا والجوانب الأخرى ، لما صادفتنا اية اجـابة •

وهذه ليست بنظرية للفن • وهى ليست استاطيقا بل هى شىء متعارض مع الاستاطيقا • ولو أنها عرضت باعتبارها بيانا صحيحا عن تجارب اصحابها لوجب علينا ان نتقبلها وفقا لهذا الأساس ، على شريطة ان ندرك افتقار أصحاب هذه التجارب الى اية تجربة استاطيقية ، او افتقارهم على الاقل الى أية تجربة قوية بالدرجة الكافية التى تساعد على ترك أثر عميق في نفوسهم يمكنهم من اكتشافها عندما يتأملون باطنهم للتعرف على ملامح هذه التجربة الأساسية (٢) • ومن المستطاع بالطبع ان تشاهد الصور ولن تسمع الموسيقى وأن تقرأ شعرا دون أن تحصل على اية تجربة استاطيقية من هذه الأشياء • وقد يستشهد عند عرض هذه النظرية السيكولوجية فى الفن بالاطناب فى الكلام عن أعمال فنية معينة • غير انه لو كان مثل هذا الكلام مرتبطا حقا بالنظرية لما كان من الواجب وصفه بأنه نقد فنى أو نظرية استاطيقية • تماما كما لا توصف

---

(١) انظر كتاب (جيمس) D. G. James – مذهب الشك والشعر : Scepticism & Poetry – ١٩٣٧ •

(٢) يعـد دكتور ريتشـاردس I. A. Richards فى الوقت الحـالى ابرز دعاة النظرية التي اهاجمها • ولن أستطيع القول بعدم توفر تجربة استاطيقية لديه • غير انه لا يناقشها فى كتاباته ، بل يكشف عنها بين الفينة والاخرى ، فتبدو وكأنها اشياء عرضية قد تسربت وسط كتاباته •

بهذه الصفة الانتقادات التي تظهر في مجلة The Tailor & Cutter في نقد الطرائق التي اتبعها وسامو الشخصيات الأكاديميون في وسم السترات، والسراويل . ولو حاولت هذه النظرية أن تنشئ نفسها باعتبارها طريقة في النقد الفني ، فان اعتمادها سيكون مقصورا (الا اذا تناست أسسها) على معايير غير استاطيقية ، كما يحدث عندما تحاول تقدير المزايا الموضوعية لأية قصيدة معلومة . فتذكر قائمة بردود الفعل التي تحدث لدى أشخاص أخفى عنهم اسم الشاعر ، بغض النظر عن براعة هؤلاء الأشخاص او خبرتهم بالمهمة الشاقة الخاصة بنقد الشعر ، أو قد تلجأ الى ذكر عدد الانفعالات مفصلة التي تأثر بها مستمع واحد ، وأمكن لعالم النفس أن يحصرها بعد أن رآها تتميز بقيمتها .

وتتمخض هذه المعضلة عن عدم المساس بالفن في هذا التحليل . والحل الآخر الممكن اللجوء اليه هو ألا ينظر الى الاشارة التي تحدثها ردود فعل معينة على أنها ماهية الفن ، بل ينظر اليها باعتبارها نتيجة منبعثة في ظروف معينة من طبيعة هذه الماهية . في هذه الحالة يبقى الفن بعد التحليل وما يترتب على ذلك هو الابتعاد عن مهمته وتناول أشياء بعيدة الصلة عنه ، مثلما يكون تقرير اى صيدلى عن تأثير اى عقار لم يحلل بعد ، بعيد الصلة عن مسألة تكوينه الكيميائي . ونحن اذا سلمنا بأن الأعمال الفنية في ظروف معينة تثير ردود فعل في متذوقيها — وهي حقيقة — واذا سلمنا بأنها تحدث ذلك لا بسبب عوامل أخرى غير طبيعتها باعتبارها اعمالا فنية ، بل بسبب هذه الطبيعة ذاتها ، وهو خطأ . فمع كل هذا لن يترتب القاء أي ضوء على هذه الطبيعة من جراء دراسة ردود الفعل هذه .

والواقع أن الدراسات النفسية لم تصنع شيئا لتفسير طبيعة الفن ، برغم كل ما أدته لتفسير طبيعة جوانب أخرى في التجربة الانسانية، قد ترتبط بالفن او يخلط بينها وبينه من آن لآخر . وما أسهم به علم النفس للاستاطيقا الزائفة كثير ، أما ما أسهم به للاستاطيقا الحقة فهو لا شيء .

٦ ـ الفن الرفيع والجمال

يترتب على نبذ النظرية التقنية في الفن نبذ مصطلح معين وصف فيه الفن الحق « بالفن الرفيع » . هذا المصطلح يعني القول بأن الفن جنس ينقسم الى نوعين : « الفنون النافعة » و « الفنون الرفيعة » .

والفنون النافعة هي الصنائع مثل التعدين والنسيج والخزف وما شابه ذلك • وبعبارة أخرى « الفنون (الصنائع) المختصة بصنع ما هو نافع »• وهذا الكلام يتضمن القول بأن جنس الفن قد أدرك بوصفه صنعة وأن عبارة « الفن الرفيع » تعنى : « الصنائع التى تختص بصنع الأشياء الرفيعة او الجميلة » معنى هذا أنه قصد باستخدام المصطلح المشار اليه الزام أى انسان باتباع النظرية التقنية فى الفن •

ومن حسن الحظ أن المصطلح « فن رفيع » ـ مع استثناء بعض كتابات قليلة عتيقة ، لم يعد شائعا • غير أنه من غير الواضح هل يرجع هذا الى اجماع على رفض الأفكار التى يعبر عنها ، أو أن اختصار المصطلح الى كلمة « فن » قد وجد ملائما • وعلى اية حال ، يبدو أن بعض هذه الأفكار لم تختف بعد ، ولهذا قد يكون من المستصوب تأملها هنا •

١ ـ ان العبارة تتضمن القول بأن الفن والصناعة ـ مع استخدام المصطلحات الجديدة الشائعة المساوية للمصطلحات القديمة « فنون رفيعة »، و « فنون نافعة » ـ هما نوعان فى جنس واحد باعتبار النوعين ينتجان أساسا أشياء مصنوعة مع اختلافهما فى الخصائص التى يعنى اتصاف هذه الأشياء بها • وهذا خطأ ينبغى أن يمحى من أذهاننا بكل عناية مستطاعة • وعند القيام بذلك ، من الواجب أن نتحرر من الفكرة القائلة بأن مهمة الفنان هى انتاج نوع خاص من الأشياء المصنوعة المسماة بالأعمال الفنية « Works of art » أو « Object d'art » والتى هى عبـــارة عن أجسام يمكن ادراكها حسيا (مثل الخيش الملون ، والأحجار المنحوتة ، وغير ذلك)• فهذه الفكرة لا تعنى غير النظرية التقنية ذاتها بحذافيرها • وسوف نبحث فيما بعد بشىء من التفصيل فيما ينتجه الفنان بصفة جوهرية وفقا لطبيعته وسنرى أنه يقوم بشيئين • (أولا) يقوم بشىء « باطنى » أو « عقلى » ، أو بشىء ـ كمـــا نقول ـ موجود فى رأسه ، وفيها وحدها • هذا الشىء ينتمى الى نوع الأشياء التى اعتدنا وصفها بأنها تجربة • (ثانيا) يقوم بعمل جسم أو شىء يمكن ادراكه حسيا (صورة أو تمثال •• الخ) ، وتحديد صلة هذا الشىء بالشىء العقلى على وجه الدقة فى حاجة الى زيادة تحديد • ومن بين هذين الشيئين ، من الواضح أن الشىء الأول ليس بالشىء الذى يمكن تسميته بالعمل الفنى ، ان قصـــد به شىء تم عمله مثلما يعمل النســاج قماشا • غير أنه بالنظر الى أن الفنان من ناحية ينتج هذا الشىء فى البداية ، لهذا السبب فاننى ســـأبين أن من واجبنا أن نسميه « بالعمل الفنى الحق » • والشىء الثانى ـ هو الجسم الذى يمكن

ادراكه حسيا ، وسابين انه مجرد شيء طارىء بالنسبة للشيء الأول ، اذ ان عمله ليس هو الذى دعا الى اعتبار الانسان فنانا ، لأنه مجرد عمل ثانوى عرضى بالنسبة للفعل الأول . ومن ثم فاذا اعتبر هذا الشيء عملا فنيا ، فان هذا لا يرجع الى أن من حقه ان يكون كذلك ، بل بسبب الصلة التى تربطه « بالشيء المعقل » او التجربة التى تحدثت عنها الآن . فليس هناك شيء ما يصح وصفه بأنه عمل فنى Object d'art فى ذاته ، فاذا وصفنا اى جسـم أو مدرك حسى بهذا الاسم او بما يرادفه ، فاننا نفعل ذلك بسبب الصـلة التى تربطه ، بالتجربة الاسـتاطيقية التى تعد « العمل الفنى الحق » .

٢ ـ وتتضمن عبارة « فن رفيع » بعد ذلك القول بأن العمل الفنى من ناحية كونه جسما أو مدركا حسيا ، له خاصـية تميزه عن منتجات الفن النافع ، هذه الخاصية هى الجمال . وكلمة جمال من التصورات التى تعرضت لشدة المسخ بفضل قرون عديدة من التـأمل فى نظرية الاستاطيقا ، وعلينا اصـلاح هذا الخطأ . والكلمة لا تنتمى الى اللغـة الانجليزية ذاتها ، بل هى تنتمى الى كلمات دارجة شاعت فى الحضارة الأوربيـــة (Le beau, bellum ; il bello) وآخـر هذه الكلمات قد استخدمت مرادفة للكلمة اليونانية τό καλόν .واذا رجعنا الى اللغـة اليونانية فسنرى أنه لا وجود اطلاقا لأية صلة بين الجمال والفن . وقد قال أفلاطون الكثير عن الجمال . وفى هذه الأقوال لم يفعـل أكثر من تنسيق ما نراه متضمنا فى استخدام اليونانيين عادة للكلمة . فعنده جمال الشيء هو ما يرغمنا على الاعجاب به وارتغابه ، أى أن τό καλόν هو الموضوع الحق لـ ερως (الحب) . وهكذا فان نظرية الجمال عند أفلاطون لا ترتبط بنظرية الشعر أو اى فن آخر ، بل هى مرتبطة أولا بنظرية الحب الجنسى ، وثانيـا بنظرية الأخلاق (فهى تمثل غاية عملنا عندما يبلغ العمل ذروة قوته) . ويقول أرسطو بالمثل عن الفعل النبيـــل بأنـه « يعمـــل مـن أجـل الجمـــال » τον καλον ενεκα وثالثا هى مرتبطة بنظرية المعرفة ، وتدل على ما يجذبنا الى طريق الفلسفة والبحث عن الحقيقة . فتسـية الشيء بالجميل فى اليونانية ، سواء فى اللغة اليونانية العادية أو اللغة الفلسفية يعنى وصفه بأنه مثير للاعجاب أو ممتاز أو مرغوب . وقد توصف القصيدة أو اللوحة ـ بلا جدال ـ بهذه الصفة غير أن تمتعها بهذا الحق مماثل لتمتع الحذاء أو أى شيء بسيط مصنوع به . فمثلا قد دأب هوميروس ، اتبـاعا لهذه القاعدة على وصف (صندل) هوميروس ، بالجمال . لا لأنه تصوره شيئا بديـع

التصميم او الزخرفة ، بل لأنه رآه صندلا لطيفا يساعده على الطيران ، كما يساعده على السير ·

وفى العصور الحديثة ، ظهرت محاولة حاسمة من ناحية الباحثين، الاستاطيقيين للاقتصار على استخدام الكلمة فى تحديد الخاصية الموجودة فى الأشياء، التى تنفعنا عند تأملها، الى الاستمتاع بالتجربة الاستاطيقية التى نتعرف اليها فيها · غير انه لا وجود لمثل هذه الخاصية · والكلمة ـ وهى كلمة جديرة بكل تقدير فى الاستخدام العادى ـ لا تعنى ما يود الباحثون الاستاطيقيون أن تعنيه ، بل هى تعنى شيئا مختلفا تماما كثير الشبه بما تعنيه τό καλόν فى اليونانية · وسوف أعكس وضع هذه النقاط عند تناولها ·

(أ) الكلمتان جمال ، وجميل ، كما تستخدمان بالفعل لا تتضمنان أى مفهوم استاطيقى · فنحن نقول لوحة جميلة او تمثال جميل · غير ان هذا لا يعنى غير لوحة مثيرة للاعجاب أو لوحة ممتازة ، وما من شك فى ان عبارة « تمثال جميل » فى جملتها تدل على مفهوم الامتياز الاستاطيقى ، الا أن ما يدل على الجانب الاستاطيقى فى هذا المفهوم ليس كلمة « جميل »، بل هو كلمة « تمثال » · فكلمة جميل المستخدمة فى الحالة لا تختلف عن استخدامها فى عبارات اخرى مثل « برهان جميل » فى الرياضة أو « خبطة جميلة » فى البلياردو · هذه العبارات لا تعبر عن نظرة استاطيقية عند الشخص الذى يستخدمها منسوبة الى الخبطة أو البرهان· انها تعبر عن اتجاه اعجاب بشىء قد أحسن اداؤه بغض النظر عن اتصاف هذا الفعل بأنه استاطيقى أو فكرى أو جسمانى ·

ونحن نصف الأشياء بأنها جميلة ـ ومثل هذا الوصف ليس اقل شيوعا ولا أقل دقة ـ عندما يعتمد امتيازها على افتتان حواسنا بها فحسب كوصفنا شريحة من لحم الضأن بأنها جميلة أو قولنا ان النبيذ جميل · أو عندما يرجع امتيازها الى كونها وسيلة أحسن اعدادها وأحسن صنعها لتحقيق غاية كساعة جميلة أو تلسكوب جميل · ونحن عندما نصف الأشياء الطبيعية بأنها جميلة فقد يرجع ذلك الى اشارتها الى التجارب الاستاطيقية التى نستمتع بها احيانا وتكون مرتبطة بها · اذ أننا نستمتع بمثل هذه التجارب فى حالة ارتباطها بأشياء طبيعية كما نستمتع بها كذلك مرتبطة بأعمال فنية Object d'art · وأعتقد أن استمتاعنا بهما فى الحالين متشابه · غير أنه لا يلزم ارجاع استمتاعنا بهذه الأشياء الى تجربة استاطيقية · فقد ترجع بالمثل الى اشباع أية

رغبة أو اثارة أى انفعال." فالمرأة الجميلة تعنى عادة المرأة التى نراها مشتهاة من الناحية الجنسية · واليوم الجميل هو اليوم الذى يصادف فيه نوع الجو الذى نحتاجه لقضاء أية حاجة أو أخرى · أو قد ترجع الى سبب آخر مثل قولنا : الغروب الجميل أو الأمسية الجميلة ، باعتبارها تجعلنا نمتلىء بانفعالات معينة · ولقد رأينا أن ردود الفعل الانفعالية هذه غير ذات صلة بالميزة الاستاطيقية · وأثار كانط هذه المسألة بفطنة عندما تساءل : « الى أى حد تعد نظرتنا الى اغنية الطائر نظرة استاطيقية ، والى أى حد تعد شعورا بالتعاطف ازاء كائن رقيق » · ولا جدال فى أننا كثيرا ما نسمى زملاءنا الكائنات الأخرى جميلة عند نقصد القول بأننا نحبها ، وأن هذا لا يرجع الى مجرد أسباب جنسية · ومن الأشياء التى تلمس شغاف قلوبنا منظر عينى الفأر اللامعتين ، أو منظر الزهرة بحيويتها ورقتها · الا أننا نتأثر بمثل هذه الأشياء بفضل الحب الذى تكنه حياة لحياة ، ولا يرجع هذا الى أى حكم خاص بتميز استاطيقى · فليست هناك أية صلة بين التجربة الاستاطيقية وجانب كبير من وصفنا الأشياء الطبيعية بأنها جميلة · انها متصلة بنوع التجربة الأخرى أسماه أفلاطون « eros » .

وقد يقول عن كل هذا الاستاطيقيون المحدثون الذين يريدون الربط بين فكرة الجمال وفكرة الفن ، اما أن الكلمة تستخدم استخداما « صحيحا » عندما يكون هذا الاستخدام دالا على الارتباط بالتجربة الاستاطيقية ، وأن استخدامها « لا يكون صحيحا » فى الحالات الأخرى ، أو يقولون بأن الكلمة تحتمل أكثر من معنى · فلها استخدام استاطيقى وآخر غير استاطيقى معا · والموقفان معا غير مقبولين · فالموقف الأول يمثل تلك المحاولات الكثيرة الشيوع التى يقوم بها الفلاسفة لتبرير اساءتهم استخدام كلمة ما بمطالبة الآخرين باساءة استخدامها بنفس الطريقة · فهم يقولون : علينا الا نسمى شريحة اللحم المشوية جميلة · ولم لا ؟ لأنهم يرغبون أن نقرهم على جعل الكلمة مقتصرة على الدلالة على مقاصدهم · حسنا ان هذا لن يؤثر فى أحد آخر غيرهم ، لأن ما يرمون الى تحقيقه من وراء ذلك ـ كما سنرى فى الفقرة التالية ـ هو تركهم يتكلمون هراء · اما الموقف الثانى فغير صحيح بكل بساطة ·· اذ أن الكلمة لاتحتمل أكثر من معنى · فان كلمة « جمال » حيثما استخدمت ، ومهما استخدمت ، فانها تدل على ما تحتويه الأشياء من خصائص تدعونا الى حبها والاعجاب بها أو اشتهائها ·

(ب) وعندما يرغب هؤلاء الاستاطيقيون فى استخدام الكلمة للدلالة على خاصية فى الأشياء ترد اليها مشاركتنا لهم فى الاستمتاع بالتجربة

الاستاطيقية، فانهم يطالبوننا باستخدام الكلمة للدلالة على شىء غير موجود. فلا يوجد مثل هذه الخاصية · ان التجربة الاستاطيقية مثل قائم بذاته · فهى تنبعث من باطننا وليست رد فعل لمجرد تنبيه ينشأ من أنواع محددة من الأشياء الخارجية · ومعنى ذلك بعض من يرفضون استخدام كلمة جمال بهذا المعنى وعيا تاما · وليس من شك فى أنهم يروجون لفكرتهم التى يطلقون عليها اسم « ذاتية الجمال » بغير ادراك ؛ لأن قبول هذه الفكرة يعنى زوال المبرر الذى ارتكنوا اليه فى اغتصاب كلمة الجمال وابعادها عن معناها الصحيح · فالقول بأن الجمال ذاتى يعنى أن التجارب الاستاطيقية التى نستمتع بها عند ارتباطها بأشياء معينة ، ليست منبعثة من أى خصائص تتصف بها هذه الأشياء لأنها لو اتصفت بها لوجب تسميتها بالجمال ، انما هى منبعثة من فعلنا الاستاطيقى ·

وموجز القول ان نظرية الاستاطيقا هى نظرية خاصة بالفن وليس بالجمال · ونظرية الجمال عندما استعاضت عن الربط بين الجمال والحب (كما هو الحال عند افلاطون ، وكان أمرا صحيحا) الربط بينه وبين النظرية الاستاطيقية ، لم تفعل أكثر من محاولة انشاء استاطيقا على أسس « واقعية » · وبعبارة أخرى ، لم تفعل أكثر من محاولة تفسير الفعل الاستاطيقى بالرجوع الى خاصية مفترضة فى الأشياء التى نصادفها فى هذه التجربة · هذه الخاصية المفترضة التى اخترعت لتفسير الفعل ليست فى الواقع شيئا آخر غير الفعل ذاته ، بعد وضعها بطريقة باطلة فى العالم الخارجى بدلا من وضعها فى صاحب التجربة ·

الفصل الثالث

الفن وتمثيل الأشياء

١ ـ التمثيل والمحاكاة

اذا لم يعتبر الفن الحق نوعا من الصنعة ، فانه لن يكون تمثيليا ، لأن التمثيل مسألة مهارة وصنعة من نوع خاص . واذا كان الفصل السابق قد اثبت افلاس النظرية التقنية فى الفن ، فمن الناحية المنطقية الدقيقة ، لا ضرورة لهذا الفصل،لأن غايته ستتجه الى اثبات أن الفن الحق ليس تمثيليا ولا يمكن أن يكون كذلك . غير أن فكرة التمثيل قد قامت بدور هام للغاية فى تاريخ الاستاطيقا بحيث لا يكفى هذا العرض الموجز. لهذا ارى أن أتنازل عن الحجج السابق ذكرها ، وأن أتناسى الصلة بين التمثيل والصنعة ، وأتناول النظرية التمثيلية فى الفن وكأنها نظرية مستقلة . ومن الغنى عن البيان أن أغلب ما كُتب عن الفن فى القرن التاسع عشر، وما قيل عنه ، لم يكتب أو يقال، عن الفن الحق ، بل كتب عن الفن التمثيل . واعتمد ذلك بالطبع على افتراض أن الكتابة عن الفن التمثيلى تعنى الكتابة عن الفن . ويحاول الفنانون والنقاد الجادون هذه الأيام تجاوز هذا الافتراض ، الا انهم يصادفون مشقة جمة فى ذلك ، لأن الرأى العام قد تعلم بمرور الزمن أن يؤمن بنفس هذا الافتراض ، وكأنه عقيدة مقدسة . فلتكن هذه الحقيقة اذن دافعا لتبرير نشر هذا الفصل :.

وتتحتم التفرقة بين التمثيل والمحاكاة . - فالعمل الفنى يعد محاكاة اذا كانت هناك صلة تربطه بعمل فنى آخر يقتدى به بوصفه نموذجا

للبراعة الفنية . ويعتبر تمثيليا اذا كانت هناك صلة تربطه بشيء في « الطبيعة » ، اى بشيء غير الأعمال الفنية .

والمحاكاة صنعة كذلك . ولهذا السبب تعد تسمية أى عمل فنى مزعوم فى حالة اعتماده على المحاكاة بالعمل الفنى ، باطلة . وفى الوقت الحالى ليس ثمة ما يدعو الى تأكيد ذلك . فكثيرون يرسمون ، ويكتبون ، ويؤلفون موسيقى ، مدفوعين بروح المحاكاة البحتة ، ويشتهرون كتابا ورسامين أو موسيقيين ، ويرجع هذا الى سبب واحد هو نجاحهم فى نقل طابع أحد من توطدت شهرتهم . غير أنهم — وكذا جمهورهم — يعرفون بانه ما دام فنهم من هذا النوع فهو زائف . ولهذا قد يكون اثبات ذلك مضيعة للوقت ، والتوسع فى الكلام عن النظرية المقابلة ، ربما كان أحق من هذا . واليوم ينظر أحيانا الى الأصالة فى الفن ، التى تعنى عدم وجود تشابه مع اى شيء آخر قد سبق انجازه، كأنها ميزة فنية . وهذا بالطبع ينافى العقل . فاذا كنا قد أسمينا انتاج شيء ما يقصد تشابهه مع الأعمال الفنية الموجودة مجرد صنعة ، فان الأمر بالمثل وللسبب نفسه فى حالة انتاج اشياء يقصد عدم تشابهها معها . ومن بعض الوجوه يعد أى عمل فنى خالص طريفا ، غير ان الطرافة بهذا المعنى لا تعنى عدم التشابه مع الأعمال الفنية الأخرى . انها تعنى أن هذا العمل الفنى هو عمل فنى وليس شيئا آخر .

٢ — الفن التمثيلى والفن الحق

المذهب القائل بأن كل الفن تمثيل ، هو مذهب يعزى عادة الى افلاطون وارسطو (١) . واتبع مفكرو عصر النهضة والقرن السابع عشر اتباعا قطعيا رأيا مشابها لذلك . وفيما بعد ، ساد بوجه عام الرأى القائل بأن بعض أنواع الفن تمثيلية والبعض الآخر ليس كذلك . واليوم لم يعد هناك رأى محتمل غير القول بعدم وجود اى فن تمثيلى . وعلى أية حال ، فان هذا هو رأى أغلب الفنانين والنقاد الذين يستحق رأيهم النظر . عندما يكون هذا الاستخدام دالا على الارتباط بالتجربة الاستاطيقية ، وان استخدامها ، لا يكون صحيحا ، فى الحالات الأخرى ، او يقولون بأن الكلمة تحتمل أكثر من معنى . فلها استخدام استاطيقى وآخر غير استاطيقى معا . والموقفان معا غير مقبولين . فالموقف الأول يمثل تلك المحاولات الكثيرة الشيوع التى يقوم بها الفلاسفة لتبرير

(١) ولو كان هذا يعتبر باطلا — انظر القسم التالى .

اسياءتهم استخدام كلمة ما يمطالبة الآخرين باساءة استخدامها بنفس الطريقة • فهم يقولون : علينا الا نسمى شريحة اللحم المشوية جميلة • ولم لا ؟ لأنهم يرغبون أن نقرهم على جعل الكلمة مقتصرة على الدلالة على مقاصدهم • حسنا ، ان هذا لن يؤثر فى أحد آخر غيرهم ، لأن يرمون الى تحقيقه من وراء ذلك ـ كما سنرى فى الفقرة التاليـة ـ هو تركهم يتكلمون هراء • أما الموقف الثانى فغير صحيح بكل بساطة • • اذ ان الكلمة لا تحتمل أكثر من معنى • فان كلمة « جمال » حيثما استخدمت ، ومهما استخدمت ، فانها تدل على ما تحتويه الاشياء من خصائص تدعونا الى حبها والاعجاب بها أو اشتهائها •

(ب) وعندما يرغب هؤلاء الاسـتاطيقيون فى اسـتخدام الكلمة للدلالة على خاصية فى الأشياء ترد اليها مشاركتنا لهم فى الاسـتمتاع بالتجربة الاستاطيقية ، فانهم يطالبوننا باستخدام الكلمة للدلالة على شيء غير موجود • فلا وجود لمثـل هذه الخاصية • ان التجربة الاستاطيقية فعل قائـم بذاته • فهى تنبعث من باطننا وليست رد فعل محدد لمنبـه ينشـأ من أنواع محددة من الأشـياء الخارجيـة • ويعى ذلك بعض من يريدون استخدام كلمة جمال بهذا المعنى وعيا تاما • وليس من شك فى أنهم يروجون لفكرتهم التى يطلقون عليها اسـم « ذاتية الجمال » بغير ادراك ، لأن قبول هذه الفكرة يعنى زوال المبرر الذى ارتكنوا اليه فى اغتصاب كلمة الجمال وابعادها عن معناها الصحيح • فالقول بأن الجمال ذاتى يعنى أن التجارب الاسـتاطيقية التى نسـتمتع بها عند ارتبـاطها بأشياء معينة ، ليست منبعثة من أى خصائص تتصف بها غير أن أحدا لا يعلم بدقة ما الذى أثبته أولئك الذين عبروا عنه ، أو ما الذى رفضوه •

والرأى القائل بأن الفن الحق ليس تمثيليا ، وهو الرأى المتبع هنا ، لا يتضمن القول بوجود تعارض بين الفن والتمثيل • فكما هو الحال فى مسالة الفن والصنعة ، هناك تداخل بينهما • فان البناء والفنجان ، وهما من ناحية أولية من الأشياء المصنوعة أو من منتجات الصنعة ، قد يكونان من الأعمال الفنية أيضا • الا أن ما يجعلهما من الاعمال الفنية أمر مختلف عما يجعلهما من الأدوات المصنوعة • والشيء التمثيلى قد يكون عملا فنيا ، الا أن ما يجعله تمثيليا شيء ، وما يجعله عملا فنيا شيء آخر •

فالصورة الشخصية مثلا عمل تمثيلى لأن ما يطلبه الزبون هو أعظم قدر من التشـابه • وهذا هو ما يرمى الفنان الى تحقيقه ، وينجح ، اذا كان مصورا بارعا • وهو أمر ليس من العسير تحقيقه • ونستطيع أن

نفترض ـ بغير مغالاة ـ بأن هذا قد حدث فى الصور التى رسمها مصورون عظماء مثل رافايل وتيسان وفيلاسكويز ورمبرانت • غير انه مهما كان الافتراض معقولا ، فانه مجرد افتراض ، ولا شيء غير ذلك • فلقد مات الناس الذين ظهروا فى هذه الصور ورحلوا ولن نستطيع ان نتحقق من التشابه بأنفسنا • فلو اعتمدت اذن القيمة الوحيدة للصورة على تشابهها مع الأصل ، لما أمكننا ان نفرق بين الصورة الجيدة والصورة الرديئة الا اذا كان الأصل حيا لم يتغير • ولقد عرفت جامع تحف ثريا ، لم يحرص اطلاقا على اقتناء صور شخصيات لهذا السبب نفسه • وكان يرى انه بالنظر الى أن مهمة راسم الصور هى تحقيق التشابه ، فلذا ليست هناك ، بعد موت الأصل ، طريقة ما للتفرقة بين الصورة الجيدة والصورة الرديئة • انه كان سمسارا بارعا •

ومع كل هذا ، فنحن قادرون على التفرقة ، وترجع مقدرتنا على تحقيق ذلك الى انه برغم أن الزبون عندما يطلب تصويره لا يطلب عملا فنيا ، بل يطلب تشابها ، فان المصور عندما يحقق طلبه قد يعطيه شيئا أكثر مما طلب • أى أنه يعطيه صورة تشبهه وعملا فنيا معا • وبالطبع من ناحية ما ، ينبغى أن تكون كل صورة عملا فنيا • وسبق أن رأينا كيف كان هناك دافع فنى عند مصممى الاعلانات ، الا أن « طبيعته قد تحورت » وخضعت لغاية تعد تبعا للنظرة الفنية غاية وضيعة ، بسبب ابتعادها عن غاية الفنان بمعنى الكلمة • ومصور الصورة يواجه نفس الموقف • فينبغى ان يكون قبل كل شيء فنانا قبل أن يخضع قدراته الفنية لغاية رسم الصور ، فاذا كان الاخضاع كاملا ، فان رسام الصور ، سيرضى مطالب زبونه بأن يقدم له صورة عظيمة التشابه ، الا أنه سيضحى بسمعته الفنية عندما يفعل ذلك • ومن هنا تعد الصور التجارية كأغلب تلك التى يراها المرء معلقة على جدران المعارض الفنية ، عملا فنيا، من ناحية • ومن ناحية أخرى ، ليست كذلك • فهى عمل فنى تظهر فيه دوافع فنية بحق ، الا أنها قد حادت عن طبيعتها بعد تبعيتها لغاية غير فنية هى غاية التمثيل •

ونحن عندما نسمى صورة « عملا فنيا » نقصد شيئا أكثر من ذلك، فنحن نعنى أنه بالاضافة الى القدرة الفنية التى أخضعها الفنان لمهمة الحصول على التشابه ، هناك قدرة فنية أخرى قد برزت على هذه المهمة • فأول كل شيء المصور قد استفاد من حقيقة قدرته على الرسم ، للحصول على التشابه ثم بعد ذلك ، انتهز فرصة قيامه بتحقيق التشابه ، وقام

بانتاج عمل فنى . ولا حاجة لان يشغل القارىء نفسه بمثل هذه الأحجية ، فاما انه يعرف ما اعنى ، أو لا يعرف . فاذا استطاع ان يكتشف بنفسه الاختلاف بين أية صورة تجارية ، قصد بها مجرد ارضاء مطلب زبون من ناحية عظم التشابه مثل التي برسمها فنانون مشهورون مثل المستر ا ، والمستر ب ، وبين الصورة التى تغلب فيها الدافع الفنى على الدافع التمثيلى مثل التى يرسمها المستر س والمستر ص ، استطعنا أن نتابع الكلام . فاذا لم يستطع القارىء ، فمعنى ذلك افتقاره الى التجربة التى يطالبه بان يتاملها كاتب هذا الكتاب .

وما قيل هنا عن تصويرة أى فرد حى أو الصورة التى تمثله ، ينطبق بالمثل على متمثلات الأفراد الآخرين مثل صورة ستودون أو تصويرة نهر التايمز فى بانجبورن Thames at Pangbourne أو تصويرة وقعة نلسون . وسيان ـ كما سترى فيما بعد ـ هل وجد هذا الفرد حقيقة من الناحية التاريخية ، أو وجد هذا المكان من الناحية الطبوغرافية ، أم كان متخيلا مثل مستر توبياس شاندى (فى رواية تريسترام شاندى لستيرن) أو حجرة يعقوب .

وسيان ايضا ، تمثيل الصورة لشىء مفرد أو تمثيلها شيئا عاما . والصورة ترمى الى تمثيل شىء مفرد ، الا ان ارسطو قد بين عند كلامه عن الدراما ـ كما بين سير جوشيا رينولدز عند كلامه عن التصوير ـ (وكان كلامهما صحيحا برغم اعتراض راسكين) وجود شىء تصح تسميته بالمتمثلات المعممة . فالزبون الذى يشترى صورة لصيد الثعلب أو صورة لسرب من الحجل ، لا يشتريها لأنها تمثل صيدا بالذات للثعلب أو سربا محددا ، ولا شىء آخر . انه يشتريها لانها تمثل شيئا من هذا النوع . والمصور الذى يزود السوق بمثل هذه الصور يعرف ذلك تماما . ولهذا يجعل صوره الخاصة بالسرب أو صيد الثعالب ذات نمط واحد . وبعبارة اخرى فانه يمثل ما اسماه ارسطو « بالكلى » . ولقد ظن راسكين أن المتمثلات التى تعتمد على التعميم لا يمكن ان تجىء بفن جيد . ولكنها تستطيع . لا لأنها متمثلات أو متمثلات معممة ، بل لأنه من المستطاع رفعها الى مرتبة الفن الحق ، اذا تناولها فنان حق . وكان باستطاعة راسكين نفسه أن يتاكد من ذلك ، لو انه خص تيرنر بعنايته . ولقد كان التحامل الذى عبر عنه ضد المتمثلات المعممة مجرد تكرار مماثل لاتجاه الرومانتيكية الانجليزية فى القرن التاسع عشر ، الذى حاول ابعاد « الكلى » عن الفن ، لكى لا يخضع الفن للفهم ، اذ افترض انه سيجعله باردا وغير عاطفى فى حالة تاثره به . ومن ثم سيكون غير فنى .

٣ ـ ما ذكره افلاطون وارسطو عن التمثيل

ينسب أغلب الكتاب المحدثين فى الاستاطيقا الى أفلاطون القياس الآتى : « المحاكاة رديئة ، وكل الفن يعتمد على المحاكاة ، لهذا الفن كله ردىء » . باعتبار المحاكاة تعنى ما أسميته هنا بالتمثيل . ومن هذا القياس يستخلصون السبب الذى أدى « الى ابعاد أفلاطون الفن من مدينته » . ولن أذكر اية بينات تؤيد ما أقول ، فليس هناك ما يدعو الى التشهير بقلة من المتدين فى جريمة تكاد تكون عالمية (١) .

هذا « الهجوم الأفلاطونى على الفن » أسطورة تساعد قوتها على تلبد جو السمعة العلمية لأولئك الذين اخترعوها وخلدوها بالغيوم . والحقائق فى هذا الشأن هى : (١) قسم سقراط فى جمهورية أفلاطون الشعر الى نوعين : أحدهما تمثيلى والآخر ليس كذلك (٣٩٢ D) . (٢) أنه رأى أنواعا من الشعر التمثيلى ترفيهية ηδύς ، الا أنها لأسباب مختلفة غير مرغوبة ، وأبعد هذه الأنواع من الشعر التمثيلى وحده كما أنه لم يبعدها من منهج دراسة صغار الحراس فحسب ، بل أبعدها عن المدينة برمتها (٣٩٨ A) . (٣) أنه قد عبر فى المحاورة بعد ذلك عن ارتياحه للقسمة الأصلية التى أجراها (٥٩٥ ـ ٨) . (٤) بعد أن عزز هجومه ، امتد الهجوم بعد ذلك الى الشعر التمثيلى كله ، واعتمد على حجج جديدة (٥٩٥ ـ ٢ ـ ٦٠٦ D) . (٥) رأى استبعاد الشعر التمثيلى الا أنه رأى الابقاء على أنواع محددة من الشعر باعتبارها غير تمثيلية (٦٠٧ A) .

ولا جدال فى أن نسبة التصور الحديث « للفن » او اية نظريات تتضمن مثل هذا التصور الى أفلاطون تعنى تناسى اختلاف الزمان . فهو لم يكتب عن الفن بل كتب عن الشعر، وذكر التصوير عرضا على سبيل الاستشهاد بأمثلة . غير أن هذا ليس ما أشكو منه ، فلو أنك استعضت فى الفقرة الولى بالفن الشعر ، فستظل الأحكام رغم هذا غير صحيحة .

---

(١) لقد اقترفت هذه الجريمة كذلك . انظر الى مقال عن « فلسفة افلاطون فى الفن » Platos Philosophy of Art ظهرت فى مجلة Mind (N. SXXXIV) ـ من ص ١٥٤ ـ ١٧٢ . وهذا الخطأ ظهر عند الانجليز بوجه خاص . ويرجع الى حد ما الى ترجمة جويت لافلاطون سنة ١٨٧٢ . ولقد تأثر به خارج بريطانيا كروتشه . ويرجع هذا كما اظن الى كتاب (بوزانكيت) A History of Aesthetics .

ولقد جاءت أسطورة نفى أفلاطون الفنانين (أو الشعراء) من مدينته المثالية نتيجة لاساءة فهم كتاب الجمهورية · اذ ذكر افلاطون (٣٩٨ A) : « علينا ان نبجله باعتباره شيئا مقدسا وساحرا وممتعا ، وعلينا أن نعرفه بأنه لا وجود لمن يماثله فى مدينتنا – وأنه لا يسمح بوجود هذا المثيل ، وعلينا الا تصده بزيت الراتينج ونكلل جبينه بالغار ، وأن نقصيه الى مدينة أخرى · ومن ناحيتنا نبحث لصالحنا عن شاعر آخر أكثر جفافا وأقل قدرة على التسلية وحكاية القصص يقوم بتمثيل أحاديث الرجل الخير لنا » · ويؤكد لنا من يسيئون تفسير افلاطون بأن ضحية هذا الابعاد هو الشاعر على الاطلاق · ولو أنهم قرءوا العبارة الى آخرها ، كما جاء ذكرها هنا ، لأمكنهم أن يروا أنه لا يمكن ان يكون المقصود كذلك · ان المقصود هو نوع من الشعراء · ولو انهم تذاكروا ما سبق ذلك لأمكنهم ادراك أى نوع من الشعراء هو المقصود ، فهو لم يقصد حتى الشاعر التمثيلى على الاطلاق ، بل قصد الشاعر الذى يعمل على التسلية الذى يمثل (ببراعة رائعة وبطريقة مسلية للغاية معترف بها) التوافه والمنفرات ، أى الشخص الذى يثير ضجيجا شبيها بضجيج البهائم (٣٨٦ B) · وعند الوصول الى هذا الحد من المناقشة (الكتاب الثالث) فانه لم يكتف بالسماح ببقاء أنواع معينة من الشعراء فحسب ، بل سمح صراحة باحتفاظ المدينة بأنواع معينة من الشعراء التمثيليين ، هم أولئك الذين « يمثلون أحاديث الرجل الخير » ·

وفى الكتاب العاشر تغير موقف أفلاطون ، الا انه لم يتعدل بحيث يصبح اعترافا بأن كل الشعر تمثيلى · والتغير الذى حدث هو أنه فى الوقت الذى استبعد فيه فى الكتاب الثالث بعض أنواع الشعر التمثيلى لأنه يمثل أشياء تافهة أو شريرة ، فانه فى الكتاب العاشر قد استبعد كل الشعر التمثيلى لأنه تمثيلى · وهذا واضح من الأسطر القليلة الأولى فى الكتاب حيث هنا سقراط نفسه لأنه قرر استبعاد كل هذا الشعر باعتباره تمثيليا τό μηδαμη παραδεχεσθαι αυτης όση μιμητι κη ولم يجل بخاطر أفلاطون اطلاقا ان مثل هذا الكلام سيحث أى قارىء على الاعتقاد بأنه يتضمن القول باستبعاد الشعر كله · فعندما قال سقراط (٦٠٧ A) الشعر الوحيد الذى ينبغى ان نسمح به هو التراتيل للآلهة ومدائح الرجال الخيرين لم يعترض أحد من شخوص المحاورة · فهل كان يعنى بهذا الكلام استبعاد كل أنواع الشعر ؟

وكانت المأساة والملهاة من بين أنواع الشعر التى اعتبرها افلاطون تمثيلية فى تصنيفه · وعندما كتب الكتاب الثالث يبدو انه قد قصد

السماح بنوع معين من الدراما فى جمهوريته ، وربما كان الى حد ما ـ كما افترض ـ ذا طابع قريب من طابع دراميات اســـخيلوس . وعند كتابة الكتاب العاشر اتجه فى رأيه الى التصلب ، فذكر ضرورة الاستغناء عن الدراما كلها ، وبذلك لم يعـد أمامه غير نوع من الشـــعر الذى يعـد « بيندار » أهم ممثليه .

فاذا اقحم أحد على قراءة النصف الأول من الكتاب العاشر (١) بغير تحامل ، فانه سيرى أن افلاطون لم يفصح للقارىء قط عن رغبته فى مهاجمة كل صور الشـــعر ، والا اعتبر الشعر تمثيليـا بوجه عام . وسيرى أن افلاطون قد كرر الفعل اليونـــانى μιμεισθαι الذى يعنى « يمثـــل » أو ما يرادفه بعناية خاصـــة ، حتى لا يدع القارىء ينسى أنه يناقش الشعر التمثيلى وحده وليس الشعر بوجه عام (٢) . وسيرى أن الهجوم المحكم على هوميروس لم ينصب عليه باعتباره ملك الشعراء بوجه عام ، بل انصب عليه بوصفه ملك التراجيديين (ولقد تأكد ذلك مرة فى بداية الهجوم ومرة أخرى فى النهاية ـ D ٥٩٨) .

وسيدرك كذلك وجود تفرقة دقيقة بين الشاعر التمثيلى والشاعر الخير (٥٩٨ E) بـذكره τὸν ἀγαθὸν باعتباره مباينـا μιμητής والجملة التالية التى بينت أن ما يفعله هو « الوعظ » قد أوضحت بجلاء

---

(١) اعنى قراءه باليونانية ، لان ترجمتنا غير موثوق بصحتها . فمثلا فى ترجمة حديثة لاحد كبار الثقات سيرى القارىء الجملة اليونانية ἔοικα μέντοι ἀπό ... ὄν μέγιστον ... (٦٠٥ B) وقد ترجمت الى الانجـــليزية We have not yet stated our chief accusation against it (اننا لم نقرر اتهامنا الاساسى ضدها بعد) وهو يقصد ضد التمثيل ، لان مضمون الكلام كله يدور حول μιμήσεις وسيرى كذلك الجملة τὴν μιμητικὴν ποίησιν (٦٠٥ B) التى تسبق الجملة الاولى بسبعة سطور قد ترجمت الى الانجليزية خطأ We have not yet brought our chief count against poetry (اننا لم ننكر حتى الآن اعتراضنا الأساسى على الشعر) وكان كلمـــة αὐτῆς تشير الى أى تنويه فى السياق الى ποιητικῆς بوجه عام .

(٢) لقد كتب افلاطون فى بعض فقرات قليلة ـ وهذا صحيح ـ (الشعراء) أو (الشعر) بغير اضافة الصفة (التمثيليين) أو (التمثيلى) ، وان كان المعنى ربمـا بدا يتطلبها (على سبيل المثال ـ ٥٦٠ E ـ ٦٠١ (A ٤) ، ٦٠٩ ، (A ٦) ، وعلى الأخص ٦٠٧ (٦ ، ٢ B) وفى كل الاحوال باستثناء حالة واحدة كانت الصفة متضمنة بوضوح فى السياق . والاستثناء الوحيد ٦٠٢ B وان كان فقرة مثيرة للاهتمام الا انه ليس من الأشياء المتصلة بمناقشتنا الحالية .

بان الخير الذي جعل مقابلا للتمثيل لا تعني هنا الصانع المجيد او صاحب الحرفة المجيد ، بل الشاعر المجيد . وفى (٦٠٥ ﺗ) كذلك قبل بأنه عندما يدفعنا هوميروس أو شاعر المأساة الى ندب حظ البطل الذى يمثله، فاننا نمتدحه باعتباره شاعرا مجيدا . ولكن سقراط قد استطرد وذكر في (٦٠٥ E) بان هذا التنبه ليس فى محله . وفى النهاية سيذهل القارىء فى آخر المناقشة كلها ، عندما يبدو سقراط وكأنه قد بدأ يلين ويعد بالاستماع بعين العطف الى كل ما قد يقال فى الدفاع عن المتهم . انه ما زال مصرا على ابقاء التفرقة القديمة . فهو لم يوجه اتهامه الى الشعر على الاطلاق بل الى « الشعر بقصد اللذة » ويعنى به الشعر التمثيل ηπρός ηδονην ποιητικη ημίμησις της ι...ιιης : (C — ٦٠٧) و « الشعر من هذا النوع » (٦٠٧) . ποιησις

لا أدافع بهذا الكلام عن افلاطون ، أو أحاول تأويله وفقا لنظرياتي الاستاطيقية . فإنا اعتقد انه قد ارتكب فى الواقع خطأ ادى الى اضطراب خطير عندما جعل الشعر التمثيلي مساويا للشعر الترفيهي ، بينما يعد الفن الترفيهى مجرد نوع من الفن التمثيل ، أما النوع الآخر فهو السحرى . وما اراد افلاطون القيام به — كما ساوضح فى الفصل الخامس — هو اعادة عقارب الساعة الى الوراء بترك الفن الترفيهى الذى شاع فى اليونان بعد تدهورها . والرجوع الى الفن السحرى الذي عرف فى العصر القديم فى القرن الخامس ق.م. على أنه عندما هاجم الشعر التمثيلي ، قد لجأ الى سبيل خاطىء لادراك هذه الغاية (لو أمكن) تحقيق هذه الغاية بحق على الاطلاق) . فهو لم يستخدم الطريقة السقراطية افضل استخدام. ولو فعل ذلك ، لاستطاع أن ينتزع من نفسه السؤال الآتي : كيف أستطيع مناقشة الشعر التمثيل (τηρ. ποιησεω οση μιμητικη) قبل أن أقرر ما هو الشعر فى ذاته ؟

ان هذا الاخفاق فى طرح السؤال الأساسى يفسر بغير جدال تفسيرا جزئيا لماذا حدثت اساءة تفسير كاملة وعلى نطاق واسع لرأى افلاطون . على أنه لا يفسر اساءة الفهم برمتها كما أنه لا يعد تبريرا لها . والسبب الذى دفع القراء المحدثين الى الاعتقاد بأن هجوم افلاطون على الشعر التمثيل الترفيهى (ηπρός ηδονην ποιητικηκαι ημίμησις) كان هجوما على الشعر بالاطلاق ، هو أن عقولهم قد اضطربت بفعل النظرية — النظرية المبتذلة السائدة — التى جعلت الفن على الاطلاق مساويا للتمثيل . فاذا قرءوا نص افلاطون فى حالة تأثرهم بهذه النظرية،

فانها ستتمثل لهم فى هذا النص ، برغم كل ما فعله افلاطون لمنعهم من ذلك ٠

وما دامت هذه النظرية المبتذلة السائدة تسود عقول الدارسين ، الكلاسيكيين ، فمن غير المجدى توقع فهمهم لما كان افلاطون يعنيه حقا ٠ الا ان هذا لن يحول دون توجيه اعتراض الى ما غدا أمرا شائنا مخزيا فى عالم الدراسات الكلاسيكية ٠

ولعل لقارىء يرغب فى التساؤل ، وماذا عن ارسطو ، الم يفكر فى الفن باعتباره اساسا تمثيليا ؟ ٠

ولقد اوضح أرسطو فى بداية البويتيقا انه لا يعتمد ذلك ٠ فهو فى هذا الكتاب قد قبل تفرقة افلاطون المعروفة بين الفن التمثيلى وغير التمثيلى ، مؤكدا على سبيل المثال ، أن بعض انواع الموسيقى تمثيلية ، وان لم تكن كلها كذلك ٠ ومن الحقيقى أنه لم يتبع أفلاطون اتباعا كاملا فى تحديد الحد الفاصل بينهما ٠ ففى حالة الشعر ، رأى نوعا واحدا هو (الديثرامبيك) تمثيليا ، وكان افلاطون قد صنفه غير تمثيلى ٠ كما أن ارسطو قد رأى الشعر الملحمى تمثيليا برمته ، وكان أفلاطون قد صنفه تمثيليا من جانب فحسب ٠ غير أنه اتفق مع افلاطون على اعتبار الدراما تمثيلية ، وعلى القول بأن مهمة الفن التمثيلى هى اثارة الانفعالات ، وان الدراما لهذا السبب أساسا وسيلة لاثارة الانفعالات ٠ وفى حالة المأساة ، هذا الانفعال خليط من الشفقة والخوف ٠ واتفق أرسطو بعد ذلك مع افلاطون فى الاعتقاد بأن الانفعالات التى تثيرها مشاهدة الدراما فى نفس المتفرج، انفعالات من نوع يعوق أفعال حياتنا اليومية (وكان يقصد الانفعالات فى صورتها العنيفة كما تستثار فى المسرح) ٠ على أنه مع ذلك قد تعهد بالقيام بالمهمة التى اغفلها سقراط فى الجمهورية (٦٠٧ A) عندما وجه الكلام الى « أنصار الشعر الذين ليسوا من الشعراء بل من محبى الشعر ، والذين يقومون بامتداحه فى كلام مكتوب بالنثر ، ويبرهنون أنه ليس مبعث سرور فحسب ، بل انه كذلك ذو نفع للمدينة وحياة الانسان » ٠ والضمير المستتر هنا كما يدل السياق ــ لا يشير الى الشعر ، بل « الى الشعر بقصد اللذة ، اى التمثيل » (٦٠٧ C) . ولقد رحب أرسطو بعبور نصير هذا النوع من الشعر ٠ والبويتيقا (أو بالأحرى ذلك الجزء الصغير منها الذى يعد أكثر من طائفة من الملاحظات الموجهة الى كتاب المسرحيات من الهواة) مقدم باعتباره الحديث النثرى الذى طالب به سقراط ٠

فالبويتيقا اذن ليست من أية ناحية دفاعا عن الشعر . انها دفاع عن الشعر بقصد اللغة ، أو الشعر التمثيلي . ومنهج الكتاب بسيط ومعروف . فالدفاع فيه يعترف بكل الوقائع التي نسبها اليه الاتهام ، الا أنه قد قلبها رأسا على عقب بحيث أصبحت في صالح المتهم . وتحقق ذلك بمتابعة التحليل النفسي لتأثير الفن الترفيهي على الجمهور خطوة أبعد من النقطة التي وقف عندها أفلاطون . فالمأساة تولد في الجمهور انفعالات الشفقة والخوف ، ومن ثم لن تصلح النفس المثقلة بأعباء هذه الانفعالات للحياة العملية . والى هنا يتفق أرسطو وأفلاطون . واتجه أفلاطون عند هذه النقطة على الفور الى النتيجة التي استخلصها وهي أن المأساة تضر حياة جمهور النظارة العملية . (ويذكر القارىء أن هذه البراهين لم تكن موجهة اطلاقا الى المأساة في صورتها الدينية والسحرية - اذ أن مثل هذا الرأي كان سيبدو بعيدا عن الموضوع الى أبعد حد - وهو أبعد عن المأساة بوصفها صورة من صور الفن الحق . انها كانت منصبة على المأساة صورة من صور الترفيه وحدها) . وأضاف أرسطو خطوة أخرى الى التحليل ، فقد لاحظ أن الانفعالات التي تحدثها المأساة لا يتاح لها في الواقع اثقال نفس جمهور النظارة ، اذ أن النفس تفرغ كل ما يثقلها عند مشاهدتها المأساة . فتصفية المشاعر هذه أو تنفيسها (Καθαριος) لا تترك نفس المتذوق بعد انتهاء المأساة مثقلة بالشفقة والخوف ، بل هي تخفف عنها اثقالها . وهكذا يتضح أن الأثر هو عكس ما افترضه أفلاطون .

وتحليل أرسطو صحيح تماما وعظيم الأهمية ، الا أنه (بطبيعة الحال) لا يعد مشاركة في بناء نظرية للفن ، بل يعتبر اسهاما في تفسير معنى الترفيه . بيد أننا اذا تساءلنا : هل أجاب عن اعتراضات أفلاطون الحقيقية الخاصة بالفن الترفيهي ، لكان هذا سؤالا بعيد الاختلاف . فقد كانت مناقشة أفلاطون للفن الترفيهي مجرد شذرة من المسائل التي تناولها كتاب الجمهورية في شموله . ولقد تناول كتاب الجمهورية موضوعات رحيبة متنوعة ، الا أنه ليس موسوعة أو خلاصة Summa . انه يتركز حول مشكلة واحدة . وقد جاء ذكر الموضوعات المختلفة التي تناولها ، كما جاءت مناقشتها على سبيل القاء ضوء على هذه المشكلة فحسب . والمشكلة هي تدهور العالم اليوناني وأعراض هذا التدهور وأسبابه وطرائق العلاج المستطاعة . وكان من بين أعراض هذا التدهور - كما أشار أفلاطون بحق - الاستعاضة بالفن السحري الديني القديم فنا ترفيهيا جديدا . وتنبع مناقشة أفلاطون للشعر عن احساس قوي بالحقائق . فهو يعرف الاختلاف بين الفن القديم والفن الجديد - وهو

من نوع الاختلاف القائم بين تماثيل براكسيتل والقويصرات الأوليمبية – ويحاول أن يحلله ، وكان تحليله ناقصا ، اذ اعتقد ان فن التحور الجديد هو فن عالم مفرط في اضطرابه وخضوعه للانفعالات ، غير أن الواقع هو العكس على خط مستقيم ، فهو في الواقع « فن » عالم صاف بريء ، عالم يشعر أهله بأنه منبسط وقاصد او فن « ارض خراب » بحق . وصحح أرسطو اعتمادا على تجربته التي تنتمي الى جيل آخر هو القرن الرابع ، الذي تعلم منه ، الوقائع التي جاء بها افلاطون ، غير أنه لم يعد يشعر مثل أفلاطون بمغزاها ، فهو لم يعد يشعر بالفارق بين عظمة القرن الخامس وتحور القرن الرابع . فافلاطون وهو يرى اليونان على حافة الهاوية ينظر بعيدا نظرة تنبئية الى الظلام المتوقع مركزا طاقة ذهنه الجبار كلها للحيلولة دون حدوثه . أما أرسطو وهو مواطن في العالم الهليني الجديد ، فلا يرى أي ظلام ، وان كان هذا الظلام موجودا .

٤ – التمثيل الحرفي والتمثيل الانفعالي

فلنرجع ثانية الى المثل الخاص بالصورة والذي بدأنا الكلام به . فما الذي يطلبه الزبون من المصور ؟ ، وما الشيء الذي يحققه له . ويقال انه خلق تشابها صحيحا ؟ . قد جرت العادة على افتراض أننا اذا اعتبرنا الصورة مشابهة للاصل ، فان هذا يعني ان الصورة باعتبارها صيغة من الالوان قد شابهت صيغة الالوان التي تظهر لشخص يشاهد الأصل . غير أن هذا ليس كل ما يعني .

والفن التمثيلي لا يعني بحق ، تحقق تشابه بين شيء مصنوع وأصل (وأنا أسمي التمثيل في مثل هذه الحالة حرفيا) ، بل يعني أن تكون المشاعر المستثارة بفعل الشيء المصنوع مشابهة للمشاعر المستثارة بفعل الأصل (وهو ما أسميه تمثيلا انفعاليا) . وعندما يقال ان الصورة مماثلة للاصل ، فما يعني هو أن المشاهد عندما يرى الصورة يشعر وكأنه في حضرة الأصل ، وهذا هو ما يحتاج الى تحقيقه الفنان التمثيلي بمعنى الكلمة . فهو يعرف المشاعر التي يرغب تحققها عند متذوقيه ، ويقوم بانشاء الشيء المصنوع بطريقة تجعلهم يشعرون كذلك . والى حد معين ، يتحقق ذلك بتمثيل الشيء حرفيا ، الا انه بعد تجاوز هذا الحد ، ما يحدث هو اظهار مهارة في الابتعاد عن التمثيل الحرفي . والمهارة المشار اليها – مثل أي نوع آخر من المهارة – تعني ابتكار وسائل لتحقيق غاية محددة ، ويمكن الحصول عليها تجريبيا بملاحظة كيف تؤثر أشياء مصنوعة معينة في متذوقين معينين . وهكذا تتحقق اعتمادا على التجربة

(التى قد تكون من ناحية ، تجارب الغير بعد تلقيها بوساطة التعلم) القدرة على احداث النوع الأثر المطلوب المراد إحداثه عند المتذوقين .

لهذا السبب ، عندما لا تكون أعمال الفنان التمثيلى مماثلة تمثيلا حرفيا للأصل ، فان هذا يعد من علامات عجزه . فلو كان الأمر كذلك لتفوقت آلة التصوير على رسام الصور فى ميدانه . بينما العكس هو الصحيح . اذ كثيرا ما تجرى الى حد ما (رتوش) فى الصور الفوتوغرافية وفقا لقواعد منقولة عن الرسامين . ورسام الصور لا يبغى الحصول على تشابه حرفى (١) فهو يستبعد بقصد بعض اشياء يراها ، ويعدل اشياء اخرى ، ويضيف اشياء لا يراها فى الأصل اطلاقا ، كل هذا يحدث تبعا لقواعد مرسومة وبمهارة ، ويتمخض عنه شىء يظنه الزبون « مشابها » للأصل . والناس والأشياء تبدو مختلفة فى نظرنا وفقا للانفعال الذى نشعر به عند النظر اليها . فالحيوان المتوحش الذى نخاف منه يبدو أكبر مما يبدو لو كنا لا نخشى بأسه ، فأسنانه ومخالبه تبدو بوجه خاص فى صورة متضخمة . والجبل الذى نتخيل أننا نتسلقه يبدو وقد ازداد وعورة وانحدارا ، والشخص الذى تهابه يبدو وكأن له عينين نفاذتين كبيرتين . فالصور الفوتوغرافية لهذه الأشياء أو الرسومات المنقولة عنها بدقة حرفية ، تؤثران تأثيرا انفعاليا مختلفا عن تأثير هذه الأشياء . والمصور الماهر يضيف اليها المبالغات المناسبة ، وبهذا يجعلها متشابهة تشابها صحيحا لصورة انفعالنا بها ، او لصورة انفعال المتذوقين الذين تصورهم فى مخيلته .

فالتمثيل فى الفن اذن أمر مختلف عما تريده النزعة الطبيعية ، والنزعة الطبيعية ليست مماثلة حتى للتمثيل الحرفى بمعناه المفهوم اليه ، بل هى مماثلة للتمثيل الحرفى لعالم الأشياء فى نظر البداهة كما يبدو لعين سليمة سوية ، وهو ما ندعوه بالطبيعة . وصور بروجل للعفاريت

---

(١) لوحى « هانز جوغ » نجاحا فائقا فى عرض هذه النقطة . فهو يقول : قال ليسيريه Serret انى سأشعر بيأس لو بدت اشكالى متناسبة . قل له اننى لا ابغى الدقة بالمعنى الاكاديمى . وقل له أنه عندما يصور آليه فوتوغرافيا رجلا يحفر ، فانه بالتأكيد لن يظهر مثل الفلاحين يالحفر . قل له أننى أرى الأشكال التى رسمها ميكل أنجلو رائعة برغم أن الأقدام قد ظهرت بقصد بالغة الطول ، كما ظهرت الأرداف والأفخاذ بالغة الضخامة . فالرسامون الحقيقيون لا يصورون الأشياء كما هى على أرض الواقع ... بل يظهرونها ... كما يشعرون بها .

Lettres ... جمعها فيليبار Philippart (١٩٣٢) ، ص ١٦٨ .

ومسرحيلة ستريندبرج - Spook Sonata والقصص المثيرة التى كتبها ادجار الن بو ، ورسومات بيردسلى Bearosley الغريبة ، واللوحات السريالية متمثلات بالمعنى الدقيق والحرفى . الا أن العالم الذى تمثله ليس عالم البداهة ، انه عالم الهذيان او عالم الشذوذ ، أو ربما كان عالم الخبل الذى يعيش فيه المخبولون بغير شك على الدوام . الا أننا نزوره كلنا بين الفينة والأخرى .

وعلى وجه التقريب ، يمكننا ان نفرق بين ثلاث مراتب من التمثيل . فأولا - هناك تمثيل ساذج ، او يكاد لا يعتمد على الانتقاء ، يرمى (أو يبدو أنه يرمى) الى تحقيق المهمة المستحيلة الخاصة بالمطابقة الحرفية الكاملة . ولدينا أمثلة تدل على ذلك فى رسومات الحيوانات فى العصر الحجرى القديم او فى تماثيل الأشخاص عند المصريين . غير أنه من المستحسن ان نذكر ان هذه الأشياء على جانب كبير من التعقيد أكثر بكثير مما نعتقد . ثانيا - لقد رئى أنه من الممكن احداث الانفعال المطلوب بنجاح وربما كان أعظم ، اعتمادا على انتقاء الملامح الهامة المميزة ، وقمع كل ما عداها . والمقصود بوصف هذه الملامح بأنها هامة أو مميزة هو أنه قد ظهر أنها قادرة فى ذاتها على احداث الانفعال . وعلى سبيل المثال ، افترض ان فنانا اراد اعادة احداث انفعال رقصة من رقصات الطقوس . فيها يخطو الراقصون على الأرض وفقا لحركة معينة . فى هذه الحالة قد يصور السائح العصرى الراقصين كما يبدون فى لحظة ما . والفنان التقليدى الحديث ، الذى وقع فى أسر النزعة الطبيعية قد يصورهم بنفس الطريقة . وانه لمن الغباء القيام بأى شىء من هذا القبيل ، لأن الانفعال الذى تحدثه الرقصة لن يحدث من تأثير أى وضع خاطف ، بل يعتمد على حركة الخطوات . فالمعقول اذن هو ترك الراقصين جانبا ، ومعرفة حركة الخطوات ذاتها .

ان هذا يفسر بالتأكيد جانبا كبيرا من الفن ، البدائى ، الذى يبدو لأول وهلة غير تمثيل تماما ، والذى تظهر فيه صور أشكال حلزونية ومتاهات وجدائل وما الى ذلك . واعتقد أن هذا قد يفسر كذلك الرسوم المنحنية الغريبة التى تميز بها الى أبعد حد الفن الكلتى السابق للمسيحية فى عصر La Tène . هذه الصيغ تحدث انفعالا قويا غريبا للغاية ، قد يكون أفضل وصف له هو القول بأنه مزيج من الشهوة والرعب . هذا الأثر ليس بالتأكيد عفويا ، لأن الفنانين الكلتيين كانوا على علم بما يفعلون . واعتقد أنهم قد عملوا على احداث هذه الانفعالات تحقيقا لمقاصد دينية او سحرية . ولا أظن الا أن صيغ الرقص المستخدمة فى طقوسهم الدينية

قد أحدثت تأثيرات نفسية معينة ، وان الصيغ التى لدينا قد تكون متمثلات لها .

وفى بعض الأحيان ، يطلق علماء التحليل النفسى وغيرهم على أية أداة مصنوعة تمثل أصلا وتتبع هذه المرتبة الثانية ، رمزا للأصل . والكلمة مضللة ، لأنها توحى بوجود اختلاف فى النوع بين الرمز والصورة المنقولة ، أو النسخة المطابقة . بينما فى الحقيقة الاختلاف بين الشيئين هو اختلاف فى الدرجة . والكلمة توحى كذلك بأن اختيار الرمز قد حدث نتيجة لنوع من الاتفاق أو التعاقد ، وذلك باتفاق أشخاص معينين على استخدام للشىء المزعوم وفقا لمقاصد معينة ، لأن هذا هو ما تعنيه كلمة رمز . ولا شىء من هذا القبيل يحدث هنا . أما ما يحدث فهو اختيار متمثلات حرفية قد وجد تجريبيا أنها وسيلة فعالة لاحداث تمثيل انفعالى .

وفى بعض الأحيان ، يتكلم الناس عن « الانتقاء » وكأنه جانب جوهرى فى عمل فنان . فالفنان يرسم ما يرى ويعبر عما يشعر ويفصح عما يصادفه فى تجربته بغير اخفاء لشىء أو تحويره . وما يتحدث عنه هؤلاء الناس عندما يتكلمون عن الانتقاء ليس نظرية الفن الحق ، بل هو نظرية الفن التمثيلى من المرتبة الثانية الذى يخطئون ويظنون أنه فن حق .

وفى المرتبة الثالثة من مراتب التمثيل ، يستبعد التمثيل الحرفى استبعادا نهائيا . الا أن العمل يظل مع ذلك تمثيليا ، لأنه يرمى فى هذه الحالة الى بلوغ التمثيل الانفعالى ويركز مقاصده عليه . وبناء على ذلك ، فان الموسيقى ، اذا أرادت أن تكون تمثيلية فلن تكون بحاجة الى مطابقة الأصوات المنبعثة من ثغاء الماشية ، أو صوت القاطرة المسرعة ، أو صوت حشرجة المحتضر . ففى مصاحبات البيانو لأغنية برامز Feldeinsamkeit لا أثر على الاطلاق لأية أصوات تشابه صوت الرجل المستلقى على الحشيش نهارا فى الصيف ، وهو يشاهد السحب وهى تنساب عبر السماء . الا أن هذه المصاحبات تحدث أصواتا تثير مشاعر تشابه الى حد ملحوظ ، ما يشعر به أى انسان فى مثل هذه الحالة . والموسيقى التى تعزفها أية فرقة موسيقية حديثة قد تتألف - أو لا تتألف - من أصوات مماثلة للأصوات التى تنبعث من انسان فى حالة هياج جنسى ، الا أنها تثير بطريقة فعالة مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التى تحدث فى مثل هذه الأحوال . ولو تضايق أى قارىء لأننى أوحيت بوجود تماثل من حيث المبدأ بين برامز وبين موسيقى الجاز ؛ فاننى أشعر بأسف لأن الايحاء قد أغضبه ، وان كنت قد قصدت القيام به .

الفصـــل الرابــع

الفن والســـــحر

١ ـ ما ليس بسحر (أ) العلم الزائف

التمثيل ـ كما رأينا ـ وسيلة ترمى على الدوام الى بلوغ غاية • والغاية هى اعادة استحضار انفعالات معينة • والتمثيل قد يكون سحرا أو ترفيها ، تبعا للغاية • فقد تكون هذه الغاية قيمة عملية ، كما قد يكون هذا الاستحضار غاية فى ذاته •

ومن المؤكد أن استخدامى لكلمة « سحر » فى هذا المقام سيثير صعوبات • غير اننى لن أستطيع تجنبها لأسباب آمل أن تكون واضحة • ولهذا فمن واجبى أن أحرص على الا تؤدى الصعوبات الى اساءة لفهم ، حرصا على القراء الراغبين فى الفهم على الأقل •

والكلمة « سحر » ليس لها بوجه عام اية دلالة محددة على الاطلاق • وتستخدم للدلالة على ممارسات معينة شائعة فى المجتمعات « الهمجية » • ومن المستطاع التعرف اليها هنا وهناك لدى الفئات الأقل « تحضرا » ، « وتعلما » فى مجتمعنا ، غير أنها تستخدم بغير معنى محدد لما تدل عليه • ولهذا السبب ، اذا ذكر أحد من الناس مثلا أن طقوس كنيستنا سحرية ، فلن يستطيع هو أو أى انسان آخر تحديد ما الذى يعنيه هذا القول • وكل ما يمكن قوله هو أنه قصد به بوضوح الاستهزاء ، ولا يمكن وصفه بأنه صحيح أو باطل • وما أحاول القيام به هنا هو تخليص كلمة « سحر » من هذه الحالة ، أى من اعتبارها كلمة مهينة لا تعنى شيئا ، وأن أستخدمها مصطلحا له معنى محدد •

ولقد بلغت هذه الكلمة الحضيض ، واصبحت كلمة مهينة بفعل مدرسة من الأنثروبولوجيين كان لها نفوذ عظيم جديرة به · فمنذ جيلين من الزمان ، اضطلع الأنثروبولوجيون بمهمة الدراسة العلمية للحضارات المختلفة عن حضارتنا التي جمعت مما تحت اسم يحط بجهالة من قدرها (او احيانا استخدم بجهالة في معرض الثناء عليها) وهو اسم الحضارات الهمجية · ولقد صادفوا من الأشياء البارزة بين عادات هذه الحضارات ممارسات من نوع أجمعوا على تسميته سحرا · وباعتبارهم باحثين علميين ، كان من واجبهم اكتشاف دافع هذه الممارسات فتساءلوا عما هو القصد من السحر ؟ ·

وخضع الاتجاه الذى اتبعوه فى بحثهم عن الاجابة عن هذا السؤال الى تأثير الفلسفة الوضعية السائدة التي تجاهلت طبيعة الانسان العاطفية ، وردت كل شيء فى التجربة الانسانية الى العقل ، وتجاهلت بعد ذلك كل نوع من النشاط الفكرى فيما عدا الجوانب التي تتجه ــ وفقا لمبادىء هذه الفلسفة نفسها ــ الى انشاء العلم الطبيعي · ودفعهم التحامل الى مقارنة الأفعال السحرية « للهمجيين » (التي زعموا بحماقة عدم وجود ما يماثلها لدى المتحضرين باستثناء بعض أشياء شاذة معينة اسماها هؤلاء الأنثروبولوجيون ــ رواسب) بأفعال المتحضرين عندما يطبقون المعرفة العلمية للتحكم فى الطبيعة ، واستخلصوا من ذلك انتماء السحرة والعلماء الى نفس الجنس · فكل منهم يحاول التحكم فى الطبيعة بتطبيق المعرفة العلمية تطبيقا عمليا ، والاختلاف هو أن العالم يملك معرفة علمية بالفعل ، ولهذا تنجح محاولاته فى الهيمنة على الطبيعة · أما الساحر فليس لديه شيء من ذلك ، ولهذا السبب تخفق محاولاته · فمثلا يساعد رى المزروعات على نموها بالفعل ، غير أن الهمجي ــ بسبب عدم ادراكه ذلك ــ يرقص لها متوهما أن فعلته ستكون مثلا تقتدى به المزروعات ، اذ انه سيولد لديها روح منافسة تدفعها الى النمو بحيث تعلو الى حيث يقفز · وهكذا استخلصوا أن السحر فى أساسه مجرد نوع من الخطأ ، أو هو علم طبيعى خاطىء ، وأن الأفعال السحرية هى ممارسات علمية باطلة قد ارتكنت الى هذا الخطأ (١) ·

---

(١) لقد شرح سير ادوارد تايلور هذه النظرية سنة ١٨٧١ فى كتابه الحضارة البدائية Primitive Culture (الفصل الرابع) · ويعد استمرار اتباعها فى عصرنا بوساطة سير جيمس فريزر [في كتاب الغصن الذهبي The Golden Bough) من الكوارث التي تتعرض لها الأنثروبولوجيا المعاصرة وكل الدراسات المتصلة بها :

هذه النظرية الخاصة باعتبار السحر علماً زائفاً ، تمثل مثلاً نادراً ، للاضطراب في التفكير . وأي استقصاء قريب من الكمال للأخطاء والتحاملات التي اعتمد عليها هذا الرأي مضيعة للوقت ، ومن ثم سأقتنع بذكر انتقادين :

١ ـ قد يلتمس العذر للوك عندما جعل الهمج والبلهاء في تصنيفه في مرتبة واحدة ، باعتبارهم يمثلون نوعاً من الناس غير القادرين على التفكير المنطقي ، لأن لوك ومعاصريه لم يعرفوا شيئاً من الناحية الفعلية عنهم . غير ان هذا غير مغتفر اطلاقاً في حالة الأنثروبولوجيين في القرن التاسع عشر الذين يعرفون أن الشعوب التي أسموها همجية ـ حتى اذا ، تجاوزنا عن قدراتها الفكرية التي تجلت في ابتكارها نظماً سياسية وقانونية وقواعد لغوية معقدة للغاية ـ أدركت ادراكاً كافياً الصلة بين العلل والمعلولات في الطبيعة ، حتى انها استطاعت القيام بعمليات دقيقة في التعدين والزراعة وتربية المواشي وما شابه ذلك . والانسان القادر على ادراك الصلة بين العلل والمعلولات ادراكاً كافياً يسمح له بصنع فاس من خامة الحديد ليس أبله من الناحية العلمية ، كما تسوقنا الى الاعتقاد بذلك نظرية تايلور والدراسات الحالية التي اعتمدت عليها والتي جاء بها السيكولوجيون الفرنسيون .

٢ ـ وحتى لو كان الهمجي كذلك ، فان النظرية لن تناسب الوقائع التي ابتكرت من أجل تفسيرها ... واليكم أحد هذه الأمثلة . فيقال ان « الهمجي » يحرص على الخلاص من قصاصات أظافره بعناية ودقة بالغة للحيلولة دون وقوعها في يد الأعداء . فاذا سأله الأنثروبولوجي عن السر في ذلك ، فانه يفسر غايته بأنها منع العدو من استخدامها كسلاح سحري ضده . اذ لو حدث أن أعلمت بطريقة شريرة مع استخدام الطقوس المناسبة لتأثر الجسم الذي انتزعت منه . ويبتكر الأنثروبولوجي في توقه للبحث عن سبب تمسك (الهمجي » باعتقاد واضح البطلان (فهو مقتنع بان آية تجربة بسيطة كفيلة باثبات فساد هذا الاعتقاد) افتراضاً لتفسيره . والافتراض الذي يهتدي اليه هو الاعتقاد في وجود صلة « تعاطفية » بين قصاصات الأظافر والجسم الذي انتزعت منه . وهذه الصلة قوية بحيث ان اعدام القصاصات يؤذي الجسم على الفور .

والاعتقاد الثاني بلا أساس كذلك . ولهذا فانه في ذاته في حاجة الى تفسير . ولم يلحظ ذلك الأنثروبولوجيون الانجليز ـ وهم أناس أمناء طيبون ـ غير ان زملاءهم الفرنسيين الأكثر اتباعاً للمنطق قد لاحظوه ،

واتجهوا إلى انشاء نظرية كاملة عن عقلية البدائى بينوا فيها أن « للهمج » نوعا خاصا من العقلية ليس مماثلا البتة لعقليتنا . فهى لا تعرف المنطق مثل العقلية الفرنسية ، كما انها لا تكتسب معرفتها عن طريق التجربة مثل عقلية الانجليز . انها تفكر (لو اعتبرنا ما تفعله تفكيرا) عن طريق تنمية افكارها بطريقة نعدها وفقا لنظرتنا ضربا من الجنون .

واستند على خطأ بسيط ، هذا النسيج غير العادى من الأفكار ، الذى لم يعد أثره على الأنثروبولوجى بشر اقل من أثره على الروابط العلمية بين الأوربيين وبين الشعوب التى راقهم تسميتها الشعوب الهمجية . واذا امكن هذه الحقيقة أن تفسر أية واقعة ، فانها لن تكون الواقعة التى لاحظوها . فالواقعة التى لاحظوها هى قيام الهمجى باعدام قصاصات أظافره . والنظرية التى بنيت على ذلك هى القول باعتقاده فى وجود صلة « غيبية » (مع استخدام الصفة التى يستخدمها الفرنسيون) بين قصاصات الأظافر هذه ، وجسمه ، بحيث ان اعدامهما يلحق به اذى . غير انه لو اعتقد « الهمجى » هذا ، لترتب على ذلك اعتباره اعدام قصاصات اظافره انتحارا ، الا انه لا ينظر الى هذه المسألة بهذه العين ، ومن ثم فانه لا يعتقد فى الصلة « الغيبية » المزعومة ، وبذلك تنهار أسس نسبة « عقلية بدائية » اليه .

ومع بساطة هذا الخطأ ، الا انه ليس بريئا من الغاية . فهو يخفى مؤامرة شبه واعية للسخرية من الحضارات المختلفة عن حضارتنا وازدرائها ، وعلى الأخص الحضارات التى يعترف فيها صراحة بالسحر . والأنثروبولوجيون سينكرون بالطبع هذا الكلام ساخطين ، الا أن انكارهم سينهار بعد أى أخذ ورد . فالواقعة التى بدأنا منها هى ان الهمجى يعدم قصاصات اظافره لمنع العدو من اعدامها باستخدام طقوس سحرية معينة . والأنثروبولوجى يقول بعد ذلك لنفسه : « لقد أخبرنى (الهمجى) أن ما يخشاه هو أن يحدث له أحد من الناس أمرين معا : هما اعدام قصاصات الأظافر ، والقيام بطقوس معينة . فلذلك عليه أن يعرف – كما أعرف أنا – أن هذه الطقوس هى مجرد شعوذة ، وليس ثمة ما يدعو الى الخوف منها ، ونتيجة لذلك ينبغى ان يخاف من اعدام قصاصات اظافره » . ان شيئا من هذا القبيل لابد قد جال بخاطر الأنثروبولوجى . فلو أن هذا لم يحدث لما جعل نظريته ترتكن الى واقعة زائفة (هى الخوف من اعدام قصاصات أظافره فى ذاتها) بدلا من جعلها تستند الى الواقعة الحقة التى لاحظها ملاحظة صحيحة (وهى الخوف من اعدام هذه القصاصات عندما يكون ذلك مصحوبا بطقوس سحرية فقط) . والباعث الذى دفع

الأنثروبولوجى الى إستبدال الواقعة الزائفة بالواقعة الحقة ، هو اقتناعه بأن الطقوس التى قد تصحب اعدام قصاصات الأظافر هى « مجرد شعوذة » وانه من غير المستطاع أن تؤذى احدا . الا ان هذه الطقوس وحدها هى التى تمثل جانب السحر فى المسألة كلها . ولقد أنشئت نظرية السحر المزعومة بعد معالجة الحقائق بحيث تغفل منها جوانب السحر كلها . او بعبارة اخرى ان هذه النظرية هى محاولة رفض مستترة لدراسة السحر على الاطلاق .

ولا يعتمد الأنثروبولوجيون فى الوقت الحالى كثيرا على نظرية تايلور – فريزر ، كما انهم لا يعتمدون كذلك على النسيج السيكولوجى الذى نسجه حولها ليفى بريل ، فهم على دراية أعظم بحقائق الحياة « الهمجية » أكثر من أولئك الذين اخترعوا هذه النظرية وتعمقوها ، كما انهم أوثق صلة بحق بهذه الحقائق من ثقات الباحثين الميدانيين الذين اعتمدت هذه النظريات على مادتهم العلمية . ونتيجة لهذا فانهم يعرفون الكثير عن افعال السحر ، مما جعلهم لا يؤمنون بامكان تفسيرها وفقا لأى أسس وضعية على أنها أعراض اضطراب فى التفكير الاستقرائى . ولكن هذه الحركة بآرائها المبنية على الخبرة وابتعادها عن نظرية تايلور – فريزر تكاد تلوذ بالصمت (١) . وكان من بين النتائج التى تمخضت عن ذلك ، وهو ما يدعو الى الاستغراب ، رسوخ هذه النظرية (يقصد نظرية تايلور – فريزر) فى اذهان عامة الناس . اذ أدى ازدياد الاعجاب بالأبحاث الأنثروبولوجية المعاصرة الى المطالبة – خارج دائرة المتخصصين – ببعض مراجع أنثروبولوجية . وتم اشباع هذه الغاية عندما صادفوا فى كتاب « الغصن الذهبى » مادة وفيرة من القصاصات الصالحة للقراءة . واقبل الجمهور على اتباع النظرية العلمية الزائفة فى السحر – بعد ان اخطأوا وظنوا أنها أثر نفيس من الفكر الضخم – فى نفس الوقت الذى اتجه فيه الأنثروبولوجيون الى نسيانها .

٣ – ما لا يعد سحرا (ب) المرض النفسى

ان ما قدمه فرويد فى الفصل الثالث من كتابه Totem & Taboo (الترجمة الانجليزية لبريل ١٩١٩) لا يعد الى حد كبير شيئا بديلا لنظرية

---

(١) انهم لم يلوذوا بالصمت تماما . انظر بوجه خاص محاضرات دورهام Durham Lectures للهيتوفسكى The Foundations of Faith & Morals (أسس الاعتقاد والاخلاق) : وارجع الى قوله فى ص ٥ (بان ايرتصور للسحر البدائى على انه تقنية علمية زائفة لا ينصف قيمته الحضارية) .

تايلور ـ فريزر في السحر ، بل لعله كان تنبيهة خاصة لها . فلقد قام ليفي بريل بالفعل بمعالجة مشكلة أسباب أتباع عقل « الهمجي » مثل هذه الطريقة غير العادية ـ والتي لا تبدو معقولة في نظرنا ـ كما هي متضمنة في نظرية تايلور ـ فريزر ، وفسر ذلك بالقول بأن للهمج عقلية خاصة بهم تعمل وفقا لهذه الطريقة (العقلية البدائية Mentalite Primitive الطبعة الأولى سنة ١٩١٩) وظهرت الطبعة الأصلية تحت عنوان (الوظائف العقلية في المجتمعات المنحطة Les fonctions mentales dans les societe inferieures) وبراهين هذا الكتاب من الأمثلة العجيبة « للميتافيزيقاء بالمعنى الكونتى ، أى أنها تعتمد على محاولة تفسير الوقائع باختراع جواهر غامضة خفية entities . فطبيعة عقلية اى شخص هي في ذاتها مجهولة تماما ، ولا تعرف الا في مظاهرها ، أى في الوسائل التى يتبعها في الفكر والفعل . فلا فائدة اذن من محاولة تفسير افكاره وإفعاله بطريقة غريبة اعتمادا على افتراض أن له عقلية من نوع غريب ، لأن هذا الفرض لا يمكن اثباته . والواقع أن ليفي بريل قد عرض علينا مثلا عصريا رائعا لما ذكره موليير عن أسلوب « مونبليه » في تعليم طلبة الطب المتعلق في القرن السابع عشر .

9 (Candidate) Mihi domandatur a doctor doctore (*)

Causam et rationem quare
Opium facit dormire
A quoi respondeo
Quia est in eo
Vertus dormitiva
Cuius est natura
Sensus a assoupire

Chorus of : Bene bene bene respondere
Examiners : Dignus dignus est entrare
In nostro docto corpore

(*) ترجمة هذه الابيات هي : المرشح ـ معشر الدكاترة الافاضل : تسألون لماذا يؤدى الافيون الى النوم . الرد على ذلك : هو انه يحتوى على مادة منومة وتخدير الحس من طبيعته . كورس الممتحنين ـ عظيم ! عظيم ! يالها من اجابة ! يمكنه جديرا بالانضمام الى زمرتنا ! .

اما فرويد ، فعلى العكس ، ليس له ميزة أســاسية ســوى أنه عالم ، فهو يدرك ان مهمة العالم هى ربط الوقائع بعضها ببعض لا بوساطة جواهر غيبية ، بل بوساطة وقائع اخرى . فمثلما سأل نفسه ـ مثلما فعل ليفى بريل ـ نفس السؤال وهو « لماذا يفكر الهمج بمثل هذه الطريقة الغريبة ؟ » كانت اجابته عن ذلك هى الربط بين الوقائع المفترضة للسحر ، ومرض العصاب التسلطى كما درسه فى مرضاه . فالطفل ـ كما أشار ـ يشبع رغباته بوســاطة هلوسات حسية ، وبعبارة أخرى ، يخترع احساسات مرضية بوساطة اثارة Centrifugal لأعضائه الحسية ، والهمجى يفعل شيئا لا يتماثل مع ذلك بل يتشابه معه . فهو يشبع رغباته بأداء فعل يمثل حالات الأشياء التى يرغبها . وبعبارة أخرى ، فانه يخترع هلوسات حركية (ص ١٤ من كتاب Totem & Taboo) وضرب فرويد مثلا لذلك أحد مرضى التسلط الذين عرفهم ، كان يعتقد أنه اذا فكر فى أى انسان كان هذا كفيلا باستحضاره الى المكان المطلوب . واذا لعن انسانا ، فانه يموت ، وهكذا دواليك . وهذا التصور ـ كما لاحظ ـ يعد مساويا للاعتقاد فى القدرة المطلقة لفكرة الانسان ، لأنه يعنى الاعتقاد بأن أى شيء يفكر فيه الانسان يتحقق لمجرد أن الانسان قد فكر فيه . ويرى فرويد ان هذه الحالة السيكولوجية الشاذة هى التى تكمن وراء أعمال السحر .

غير ان هذا لن يجدى على الاطلاق . فقد يساعد هذا الكلام على تفسير السحر لو كان شيئا بعيد الاختلاف عما هو عليه ، الا أنه لا يستند بحال الى الوقائع الفعلية ، لأن السحر يتألف أساسا من مجموعة من الممارسات أو من تكنيك . فليس هناك ساحر يعتقد فى قدرته على تحقيق ما يطلب بمجرد الطلب ، أو يعتقد ان الأشياء تظهر لنا لأننا نفكر فيها وكأنها قد حدثت . والأمر على العكس ، فلادراكه عدم وجود صلة بين هذا النوع من الرغبة ، وبين التحقق (وهو فى هذه النقطة التى جعلها فرويد موضوع مقارنة يختلف عن المريض الذى ذكره فرويد) فانه يخترع هذا التكنيك ـ أو يتبعه ـ باعتباره طرفا وسيطا يربط بين الشيئين .

والظاهر ان فرويد قد عرف ذلك فيما بعد فى صورة غير واضحة . اذ أدرك عدم كفاية أية نظرية فى السحر تغفل الاشــارة الى ممارسات السحر . ولهذا حاول الاشارة اليها بالقول بأن المرضى بالتسلط ، بسبب فزعهم من قدرتهم المطلقة ، يحمون أنفسهم منها باختراع تعاويذ وطقوس ، مهمتها هى منع أفكارهم ورغباتهم من التحقق (ص ١٤٦) . هذه الأفعال تعد مناظرة لطقوس الساحر . غير أن المثلين لا يتشابهان ، كما لا تتشابه

مائعة الصـــواعق مع الدينامو . فالمريض بالتسلط باعتباره فى حالة مضبعضعة يعتقد ان رغباته تحقق نفسها على الفور . ونظرا الى ان جنونه يسير على نهج معين ، فلهذا يتجه الى اختراع وسائل لتحطيم هذه الصيلة المباشرة ، ولقمع قوة تفكيره بغير ان يلحقه ضرر . والهمجى باعتباره انسانا عاقلا يعرف أن رغباته لا تحقق نفسها فورا . ولهذا يخترع الوسائل التى جبمها لتحقيقها .

والمشكلة التى تواجه اية نظرية خاصـة بالسحر تدور حول نوع الرغبات التى تعمل الأفعال التى ندعوها سحرا وسائل لتحقيقها ؟ . ولم يحاول فرويد حتى طرق هذه المشكلة . اذ قضى عليها بكل بساطة عندما أخفق فى التنبه الى الخصائص التى توجد بالفعل فى افعال السحر ، وعندما عقد مقارنة بين سيكولوجية السحر وسيكولوجية الطقوس التى يقوم بها المرضى بالتسلط والمختلفة غاية الاختلاف . والمسألة التى تثار (ولن أتابعها هنا) هى : ما هى القوة الفعالة فى الوعى العلمى للأوربيين المحدثين التى صعبت ادراكهم المباشر للسحر ؟ . وما الذى أعمى انجليز واسكتلنديين دهاة من أمثال تايلور وفريزر عن الوقائع التى حاولوا تفسيرها ، عند تناولهم لهذه المسألة ؟ . ولماذا يتكلم فرنسى فطن ومن ابرع الفلاسفة مثل ليفى بريل عندما يشرع فى وضع نظرية خاصة بالسحر وكأنه أحد البلهاء الذين ذكرهم موليير ؟ . ولماذا كان رد فعل فرويد أعظم السيكولوجيين فى عصرنا تجاهها هو فقدان كل قدراته على التفرقة بين وظيفة سيكولوجية وأخرى مقابلة لها ؟ . فهل بلغنا شأوا كبيرا من التحضر بحيث أصبحت الهمجية بعيدة عنا حتى تعذر فهمها ؟ . أم هل أصبح السحر يرعبنا حتى لم نعد نجرؤ على مجرد التفكير بطريقة مباشرة فيه ؟ .

والتعليل الأخير هو مجرد احتمال ، ذكرته باعتباره احتمالا ينبغى ان تكون على حذر منه . فلو كنا نحن المتحضرين نرتاع حقا من السحر ، فلن يكون هذا الرعب من الأشياء التى يصح الحرص على المجاهرة بها . ومن ناحية (وهى الناحية الوحيدة التى تعنينى مباشرة وتعنى القارىء) سيظهر هذا الرعب نفسه فى شكل نفور قوى للغاية من التفكير فى الموضوع بطريقة منطقية هادئة . ولهذا فانه سيضع كل عائق مستطاع فى طريق تقبلنا اية نظرية حقة عن السحر ، لو عرضت علينا واحدة منها . وبعد ان ذكرت هذا التحذير سأحاول عرض مثل هذه النظرية .

٣ ـ السحر ـ ما هو ؟

لوضع نظرية فى السحر ، الطريقة المجدية الوحيدة هى النظر اليه من ناحية الفن . فان التشـابه بين السحر والعلوم التطبيقية ، الذى اعتمدت عليـه نظرية (تايلور ـ فريزر) ضـئيل الى أقصى حد ،

اما الاختلافات فكثيرة . والساحر بالمعنى الحقيقى للكلمة ليس بعالم . ولو سلمنا بذلك ، واسميناه عالما رديئا لكان ما فعلناه هو مجرد الاهتداء الى مصطلح جهنى بالخصائص التى جعلته مختلفا عن العالم بغير بذل أى جهد لتحليل هذه الخصائص . وتتوقف على مشيئتنا ، قوة أوجه الشبه او ضعفها ، بين السحر والمرض النفسى ، وهى الفكرة التى اعتمدت عليها نظرية فرويد . لأن المرض النفسى مصطلح سلبى يعود على أنواع مختلفة من الانحراف عن المعيار غير الدقيق الذى حددنا الصحة العقلية وفقا له . ولهذا السبب ليس هناك ما يحول دون اعتبار عدم الاعتقاد فى السحر من بين الخصائص الدالة على الصحة العقلية . ولكن أوجه الشبه بين السحر والفن قوية ووثيقة معا . وتشتمل أفعال السحر دائما على جوانب اساسية وليست عرضية من الأفعال الفنية مثل الرقصات والأغانى ، والرسومات والتماثيل . وفضلا عن ذلك ، فلهذه الجوانب دور يتشابه مع دور الترفيه فى ناحيتين : (أ) انها وسيلة لغاية سبق تصورها ، ولهذا لا تعد فنا حقا ، بل صنعة (ب) أن هذه الغاية هى اثارة الانفعال .

(أ) واما ان السحر اساسا وسيلة لادراك غاية سبق تصورها ، فامر واضح ـ فيما اعتقد ـ وواضح كذلك ان ما يستخدم وسيلة على هذا الوجه ، هو دائما شيء فنى ، أو بالأحرى شبيه بالفنى (لأن استخدامه وسيلة لتحقيق غاية ما لا يجعله فنا حقا) .

(ب) واما ان غاية السحر على الدوام هى مجرد اثارة انفعالات ، فامر اقل وضوحا ، وان كان هذا لا يحول دون اقرار الجميع بان هذه هى غايته أحيانا ، أو بأنها غاية جزئية له على الأقل . فاستخدام رقالة الثيران فى طقوس من يمارسون ترويض الثيران باستراليا ، قد قصد بها ـ من ناحية على الأقل ـ اثارة انفعالات معينة عند الممارسين . كما قصد بها كذلك اثارة انفعالات أخرى عند الآخرين الذين قد يستمعون اليها عرضا . والقبيلة التى ترقص رقصة الحرب قبل اقدامها على محاربة جاراتها ، تعمل بقصد على اثارة انفعالات القتال ، والمحاربون يرقصون لتثبيت اعتقادهم فى مناعتهم ضد القتل . وتعبر أنواع السحر المختلفة والمعقدة التى تصاحب أعمال الزرع فى المجتمعات الريفية عن مشاعر هذه المجتمعات تجاه اسرابها وقطعانها ومحاصيلها وادواتها الزراعية ، أو هى تساعد بالأحرى فى كل موسم من المواسم على استحضار الانفعال الذى وجد متناسبا من بين هذه الانفعالات للعمل المطلوب فى الموسم .

... غير انه برغم ان السحر يثير الانفعالات ، الا ان سبيله في تحقيق ذلك مختلف عن سبيل الترفيه . فالانفعالات التي تثيرها الأفعال السحرية لا يتم اطلاقها بفعل هذه الأفعال . فمن المهم من الناحية العملية للشعوب التي تمنى بالسحر الا يحدث ذلك ، وسر اعتبار ممارسة السحر سحرا هو ان هذه الممارسات قد صممت بحيث لا يحدث ذلك ، أن ما يحدث هو العكس . فهذه الانفعالات تتركز وتتبلور وتتوثق بحيث تصبح أدوات فعالة في الحياة العملية . فما يجرى في السحر يخالف تماما ما يحدث في الـ Catharsis الذى يتم فيه تنفيس الانفعالات بحيث لا تتداخل مع الحياة العملية . اما في السحر فانها تجمع وتحول لكى توجه الحياة العملية .

وما ارمى الى بيانه هو أن ما يحدث من تاثيرات انفعالية لدى القائمين بالسحر من ناحية ، ولدى أولئك المتاثرين بالسحر من ناحية ثانية ـ احسنت اليهم ام اسات ـ هى وحدها التاثيرات التى يستطيع السحر احداثها ، وفي حالة انجازها بوعى تكون وحدها هى المقصودة . والمهمة الأولى للافعال السحرية ـ كما ارى ـ هى احداث انفعالات معينة فى القائم به ، أو القائمين به . وهى انفعالات تعد ضرورية أو مفيدة فى أعمال الحياة ، اما مهمة الأفعال السحرية الثانوية فهى توليد انفعالات معينة لدى الآخرين من اصدقاء القائم بالسحر أو اعدائه تفيد حياتهم أو تلحق بها ضررا .

ويبدو واضحا لكل صاحب معرفة سيكولوجية واقية تساعده على فهم تاثير انفعالاتنا على نجاح مشروعاتنا او اخفاقها ، واثرها فى احداث الأمراض او علاجها ، ان احدى النظرية الخاصة بالسحر عظيمة الفائدة بسبب استخدامها عادة في مسائل مرتبطة بافعال الحياة اليومية عند أولئك الذين يعتقدون فى السحر . فمن يعتقد فى السحر يظن على سبيل المثال ان الحرب غير المصحوبة برقصات مناسبة مصحوبة بالفشل ، أو انه اذا تابط فأسه متجها الى الغابة ولم يقم بافعال سحرية مناسبة قبل ذلك ، فانه لن ينجح فى اجتثاث آية شجرة . غير ان هذا الاعتقاد لا يتضمن الظن بان العدو سيهزم أو ان الشجرة ستقع بفعل السحر ، بغض النظر عن اى جهد يبذله « الهمجى » . ان هذا الاعتقاد يعنى انه فى الحرب أو عند قطع الأخشاب لا شيء يتحقق بغير روح معنوية . ومهمة السحر هى تنمية الروح المعنوية أو المحافظة عليها أو القضاء عليها . فمثلا اذا تجسس اى عدو على رقصاتنا الخاصة بالحرب ، ورأى براعتنا فى أدائها ، الا يؤدى هذا الى (تَشَلُّله) ومطالبته اصدقاءه بالاستسلام بغير معركة ؟ . ومن

حيث ان غاية السحر هي تجميع قوانا بحيث تصبح قادرين على الهجوم على عدو من البشر وليس على صخرة او شجرة ، فان عزيمة العدو قد تتضعضع بتأثير السحر وحده بحيث يعجز عن ملاقاتنا في حالة فعالة ، والى أى حد يحدث هذا الأثر الانفعالى السلبى امراضا مختلفة الأنواع او حتى الموت ، هو امر لا يرغب احد من طلاب سيكولوجية الأمراض في تقرير اى رأى قاطع عنه .

وخطوة اخرى بعد هـذا النوع من الحالات ، وتنتقل بعدهـا الى الحالات التى يعتقد فيها الهمج ـ أو يبدو أنهم يعتقدون ـ باحداث السحر اشياء نعتقد نحن « المتحضرين » في استحالتها ، مثل اسقاط الأمطار او ايقاع الزلازل . وانا على اتم استعداد للاقرار بأنهم يعتقدون مثل ذلك . ولا اختلاف بين الهمج في هذه الناحية وبين المتحضرين . وليس هناك ما يحول دون ظهور مثل هذه الحماقات الانسانية عندهم . كما أنهم معرضون كذلك لخطأ التوهم بأن عندهم قدرة ـ أو أن هذه القدرة متوفرة عند من يظنون انّ لهم قوة أسمى منهم ـ على فعل ما يتعذر أداؤه في الواقع . الا أن هذا الخطأ لا يعد ماهية السحر . انه يمثل السحر في صورة منحرفة . ومن واجبنا الحرص قبل نسبته الى الناس الذين ندعوهم بالهمج ، الذين سينهضون يوما ما ويثبتون عكس ما تعتقد . والفلاح الذى ينقص محصوله بسبب تهاونه يلوم الجو عادة ، فاذا نجحت أعمال السحر في معالجة تهاونه ، فلن يكون هناك اى مبرر لالقاء اللوم على الجو . ومن المسائل الجديرة بالبحث احتمال اعتبار ما يرمى اليه بحق « سحر انزال المطر » ـ كما يوصف بذلك ـ هو التهليل للزارع واغراؤه على مضاعفة جهده ، بغض النظر عن سقوط المطر او عـدم سقوطه . وبالمثل من الواجب العناية عند بحث السحر الذى يقال انه يرمى الى ايقاف الزلازل أو الفيضانات ، وما شابه ذلك ، بالتحقق من هل غايته هى منع هذه الكوارث الطبيعية ، أم أن غايته هى احداث انفعال عند الناس يساعدهم على تحملها بجلد وأمل . فاذا ثبتت صحة الاحتمال الثانى ، تمشى ذلك مع نظرية السحر التى انادى بها ، واذا ثبت الاحتمال الأول ، كان من الواجب الا يدعى بالسحر ، بل بالسحر في حالة انحرافه .

فاذا تساءلنا : كيف يحدث السحر هذه التأثيرات الانفعالية ؟ ؛ لكانت الاجابة سهلة يسيرة . ان هذا يحدث بوساطة « التمثيل » . ففى حالات مثل (تلويح المحاربين برماحهم ، أو عند سحب الفلاح لمحراثه وما شابه ذلك ، عندما لا تكون هناك ثمة معـارك تحارب او بذور تبذر) تخلق مواقف تمثل المواقف العملية التى توجه اليها هذه الانفعالات . ومن

الضرورى ليكون السحر فعالا ، أن يكون فاعله على وعى بهذه الصلة ، وأن يدرك ما يفعله فى حالة رقصه الجدب أو طقوس الحرث وما شابه ذلك • وهذا يفسر لماذا عندما يتعرف أى انسان على الطقوس لأول مرة يتحتم تفسيرها له شفاهة (فى صورة تعليمات أولية أو بيان تفسيرى ، أو فى صورة أغنية تعد جزءا من الطقوس ذاتها) ، أو يحاكاتها بدقة بحيث يتعذر الخطأ •

فالسحر تمثيل ، والانفعالات التى تستحضر فيه ، تقدر تبعا لدورها فى الحياة العملية • فهى تستحضر حتى تستطيع الاضطلاع بهذا الدور ، وتتزود بالنشاط السحرى ، وما فيه من قوة خلاقة ، أو تساعد على تركيز الجانب السحرى فى الحياة العملية التى تتطلبه • ففعل السحر يشبه الدينامو الذى يزود الحياة العملية بالتيار الانفعالى الذى يدفعها • ومن ثم فان السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الانسان ، وهو موجود بالفعل فى كل مجتمع سليم ، وأى مجتمع ــ مثل مجتمعنا ــ يعتقد أنه قد تجاوز الحاجة الى السحر ، اما قد أخطأ فى هذا الظن ، أو هو مجتمع ميت ، فى حالة احتضار بسبب افتقاره الى العناية بكل ما يساعده على البقاء •

٤ ــ الفن السحرى

الفن السحرى هو فن تمثيلى • ولهذا السبب فانه يعتمد على استحضار الانفعال • وهو يعمل بناء على قصد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لاطلاقها فى أمور الحياة العملية • وقد يتصف مثل هذا الفن بالجودة أو بالرداءة ، فى حالة الحكم عليه وفقا لمعايير استاطيقية • غير أن ما فيه من هذا النوع من الجودة أو الرداءة قليل الارتباط ــ ان وجد مثل هذا الارتباط ــ بفاعليته فى مهمته الأصلية • فبراعة النزعة الطبيعية الفنية التى تظهر فى صور الحيوانات فى العصر الحجرى الجديد ــ ومن المسلم به أن مهمتها سحرية ــ لا يمكن ارجاعها الى مهمة هذه الصورة السحرية • فلو ذكر لأى مبتدىء حديث العهد بطريقة وقورة عند مشاهدته هذه الصور بأن ما يراه هو رسم لبيسون (نوع من الأنعام يشبه الثور) ، فان أى نوع من التلطيخ والعشوائية كان سيحقق الغاية • وعندما يبلغ الفن السحرى مستوى استاطيقيا ، رفيعا فان هذا يرجع الى أن المجتمع ينتمى اليه هذا الفن (ولا يقصد بذلك الفنانون وحدهم ، بل الفنانون والمتذوقون على حد سواء) يطالب أن يتصف هذا الفن بالتميز الاستاطيقى زيادة على البراعة المتواضعة للغاية التى ساعدته على تحقيق مهمة السحر • فلمثل هذا الفن دافعان • ويتحقق له السمو ما دام هناك شعور بوجود

توافق مطلق بين هذين الدافعين . فبمجرد اعتقاد النحات ، بأنه من المؤكد أن يبذل أي جهد في (تشطيب) تمثال معين مضيعة للوقت ما دام سيقبر بمجرد تركي له ، فان هذا سيعنى انفصال الدافعين في عقله . اى أنه قد جالت في ذهنه فكرة امكان تحقيق حاجات السحر اعتمادا على شيء اقل من أفضـــل ما يستطيع ان ينجز ، مع فهم هذه العبارة فهما استاطيقيا . ومن هذه الحالة يبدأ التدهور على الفور . وبحق أن مثل هذا التدهور قد سبق ذلك ، لأن اى افكار من هذا النوع لا تتوارد الى الوعي ، الا بعد أن تكون قد بدأت تؤثر في الســلوك منذ امد بعيد .

والتغير الذى صادفته الروح ، وجعل هناك فارقا بين كل من عصر النهضة (الرينسانس) والفن الحديث . والعصور الوسطى ، يعتمد على حقيقة ان الفن الوسيط ، كان صراحة وبصورة قاطعة سحريا بينما لم يعد فن عصر النهضـــة والعصر الحديث كذلك . واقول ، لم يعد كذلك ، لأن ذروة هذا الفن غير الســحرى ، اوالمضـــاد للسحر فى تاريخ الفن ، لم يهتد اليها الا فى اواخر القرن التاسع عشر . والتيار الآن يتحول تحولا واضحا . على أن الاتجاه لم يسر على وتيرة واحدة . اذ ظهرت بعض التيـارات المضـــادة حتى فى التسعينات عندما عمت الدوائر الادبية الانجليزية مدرسة من ادعياء الاستاطيقا الذين ادعوا اتباع مذهب ينادى بأن الفن ينبغى الا يتبع اية غاية نفعية ، بل يجب ممارسته من أجله فحسب . وهذه الصيحة الخاصة بأن الفن للفن كانت مبهمة فى بعض نواح . فهى على سبيل المثال لم تفرق بين الفن الحق والترفيه . وكان الفن الذى افتتن به أنصار هذه الدعوة ومارسوه فنـا ترفيهيا مخجلا لأنه كان يرفه عن زمرة منتقاه من اناس اختاروا أنفسهم ، الا انه من ناحية قد كان ذا غاية محددة ، اذ أنه قد عمل على استبعاد الفن السحرى تماما . وفى مثل هذا الجو العطرى العفن المماثل لجو تاجر بيع الخزف انطلق رديارد كيبلنج بصباه وعصبيته وقصر نظره وتحمسه ، مستخدما قلمه القدير فى استحضار الانفعالات ــ التى رأى أثناء اقامته بالهند ، انها وثيقة الصلة بالحكم الانجليزى الامبراطورى لهـا ــ واطلاقهـا . وانزعج الاستاطيقيون لا لأنهم يعارضون الامبريالية ، بل لأنهم يعارضون الفن الســحرى . فلقد أخطأ كيبلنج فى حق أكثر مقدساتهم حرمة . وما كان أسوأ ، هو انه قد لاقى نجاحا ضخما من جراء ذلك . اذ تعلق به الوف من الناس الذين يعرفون هذه الانفعالات ودورها فى تسيير اعمالهم اليومية ، ويشبهونها بدور البخار فى تسيير الآلات البخارية . الا أن كيبلنج كان رجلا ضئيل الحجم مريضا بالحساسية ، ولهذا أدت المعارضة

التي لاقاها من الاستاطيقيين الى تعرضــه للعواصف وهو يافع ، ومن ثم انقسمت روحه بين غايتين ولم يستطع أن يكون على ولاء كامل لأى منهما .

واليوم قد دار الفلك ، فلقد ازداد التعلق بمبادىء كيبلنج بدلا من اوسكار وايلد . وارتد أغلب أئمة شباب كتابنا الى الفن السحرى ، والى حد ما تعد هذه الردة هى أبرز أحداث الفن البريطانى اليوم . وفى نظر الاستاطيقى لا يهم أن يكون هذا الأدب السحرى الجديد قد انصرف عن الدعوة للامبريالية ، واتجه بدلا من ذلك للدعوة الى الشيوعية : فمن غير المهم عنده (وان كان هذا يهم السياسى) ما تفعله العقيدتان المتنازعتان اللتان اقتسمتا ميراث ليبرالية القرن التاسع عشر . فلا يهمه ان كانت للشيوعية السنة وعينان واصابع ، او اذا كانت للفاشية أسنان ومخالب فقط . ان ما يهم الاستاطيقى هو عودة ظهور نوع قديم للغـاية من الوعى الاستاطيقى هو النوع الذى اتجه الى احداث انقلاب فى التعاليم التى جاءت بها الانتقادات المريرة التى وجهت فى القرن التاسع عشر . فهو بدلا من أن يظهر « عدم مبالاة بالموضوع ، باعتباره مجرد أمر تافه يمارس الفنان فيه قدراته ، وان ما يهم هو قدرات الفنان ، والطريقة التى اتبعها فى عرض هذه القدرات » أصبح لسان حاله هو القول : « ان قدرات الفنان لا يمكن اظهارها الا اذا مارسها فى موضوع جدير بها » . ويرمى هذا الوعى الاستاطيقى الجديد الى اصابة عصفورين بحجر واحد . فهو يرى الموضوع جانبا متكاملا فى العمل الفنى ، ويتمسك بذلك . فلكى يقدر أى عمل فنى ينبغى أن يكون المرء معنيا بموضوعه فى ذاته ، بالاضافة الى اهتمامه بتناول الفنان له .

وتبدو هذه الكلمات مفزعة فى نظر الاستاطيقى الذى تعلم فى مدرسة القرن التاسع عشر . فان النظر الى هذه الكلمات بعين الجد قد يعنى الرجوع الى عصر تدهور فنى ، والى الهمجية . أى الى العصر الذى يركن فيه مطلب الكمال الفنى الصعب المنال جانبا ، بعد تفضيل الدعاية السهلة عليه ، والذى يتم الحكم فيه على الفنانين لا وفقا لميزاتهم الفنية بل وفقا لتوافقهم مع العقائد السياسية والأخلاقية والاقتصادية المقبولة من المجتمع الذى ينتمون اليـه . اذ أن هذا يعنى طرح حرية الفن الحديث التى تم الحصول عليها بعد لأى جانبا ، وهيمنة المذاهب الغيبية الغامضة .

ولن أتابع هذه المسألة أكثر من ذلك . اذ سوف تتناولها بطريقة جدية فى موضع آخر . وفيما يتعلق بالحاضر ، سأقتصر على اثبات حقيقة

نجد ظهور الفن السحرى أمام أعيننا ، وانقسام الباحثين النظريين فى الاستاطيقا والنقد فى نظرتهم اليها .

ولقد ذكرت التجدد . الا انه لن يبدو تجددا الا اذا نظرنا الى المكونات التى يتألف منها الفن نظرة محترفة أو مثالية . فان الانتاج الفنى ليس مقصورا على صفوة الفنانين الذين اختاروا أنفسهم . فمنذ عصر النهضة ، لدينا على اقل تقدير ، بالاضافة الى هذه الصفوة اتجاهان فنيان نشطان آخران . والسمة السحرية فى الفن فى كل منهما غير خافية .

فهناك **أولا** : الفن القومى الخاص بالفقراء ، وعلى الأخص الفن الريفى أو القروى الذى يطلق عليه اسم « الفن الشعبى » باعتبار هذا الاسم دالا على ما فيه من روح ود واخاء . ويتألف هذا الفن الشعبى من أغان ورقصات ، وحكايات ودرامات . ولقد أهمل هذا الفن فى انجلترا (بما يسودها من اتجاهات تنزع الى ازدراء الفقراء) : مما أدى الى اختفائه اختفاء يكاد يكون تاما (١) ، قبل أن يصبح « المتعلمون » على بينة من أمره . وهذا الفن الى حد بعيد سحرى فى أصله وبواعثه . فهو فن سحرى قد صدر عن شعب مشتغل بالزراعة .

ثانيا : هناك الفنون التقليدية الخاصة بأصحاب الثقافات المتواضعة من الطبقات العليا . ومن الواجب الافاضة فى الكلام عن هذا النوع (بالنظر الى كثرة حدوث اساءة فهم لطبيعته) . وما أعنيه بهذا النوع هو أشياء مثل مواعظ المنابر وشعر التراتيل ، وموسيقى الآلات التى تعزفها الفرق الموسيقية العسكرية ، وفرق الرقص ، وزخارف حجرات الجلوس ، والى غير ذلك . ويمكننى أن ألمح امارات التحقز على وجه القارىء المعتز بثقافته وأسمعه يصيح : « أن هذا لعمرى ليس بفن اطلاقا » وأنا أعرف ذلك ، ولكنه سحر . والآن وبعد ان أصبحت الصلة بين الفن والسحر مشكلة هامة مرة أخرى بحيث لن يستطاع طرحها جانبا بكل بساطة وسلبية ، فيهم الاستاطيقى أن يعرف بان السحر فى حالة ازدهار ، وهو موجود فى كل مكان برغم علم معرفة أئمة المجتمع (كما يعتقدون أنفسهم) له . فهم قد اعتبروا أنفسهم متنورين استنادا الى اعتقادهم بأنهم نبذوا السحر نهائيا .

---

(١) فى سنة ١٨٩٣ جمعت مائة واربعون حكاية خرافية فى انجلترا . ومنذ ذلك العهد امكن العثور على قليل من الحكايات القليلة الاخرى . وبين سنة ١٨٧٠ ، سنة ١٨٩٠ امكن كل من فرنسا وايطاليا جمع الف حكاية فى كل منهما .

ومسالة الفن الديني بتراتيله وطقوسه وشعائره ، ربما لا تحتاج الى تحليل . فمن الواضح أن مهمته هي استحضار — ومواصلة اعادة استحضار — انفعالات معينة تتأثر بانطلاقها أفعال الحياة اليومية . وعند وصف هذا الفن بأنه سحرى ، فانني لم انكر حقه في أن يسمى دينيا . والآن ، وبعد ان أصبحنا لا نستخدم كلمة سحر على سبيل الاستهزاء ، وقررنا ما تعنيه ، فلا أحد في حاجة الى التثبت باطلاقها على الأشياء التي يبغضها ، او في حاجة الى التردد في اطلاقها على اى شيء يقدره . فالسحر والدين أمران مختلفان . لأن السحر هو استحضار انفعالات مطلوبة لسير الحياة العملية ، والدين عقيدة أو مذهب من المعتقدات المتعلقة بالعالم ، وهو علاوة على ذلك طائفة من القيم أو نسق للسلوك . غير أن لكل دين جانبه السحرى ، وما يوصف عادة بأنه « ممارسة » الدين يعني ممارسة ناحيته السحرية .

ومسالة الفن الوطني واضحة كذلك ، او ربما لا تقل في وضوحها كثيرا عن المسائل الأخرى ، سواء عني بالوطنية : القومية أو التعصب لحضارة معينة أو بلد معين ، أو عضوية حزب ما أو طبقة أو أية جماعة من الأفراد . ومن أمثلته الأشعار الوطنية والأغاني المدرسية وتصاوير الأساطين والجهابذة ، وتماثيل رجالات الدولة ، والنصب التذكارية للحرب والصور والمسرحيات التي تعيد ذكر الأحداث التاريخية والموسيقى العسكرية ، وكل الصور العديدة من الاحتفالات والمواكب والطقوس التي ترمى الى التنبيه للولاء للدولة أو المدينة أو الحزب او الطبقة او العائلة او أية وحدة اجتماعية أو سياسية . كل هذه الأشياء ذات طابع سحرى ، ما دام القصد منها هو اثارة انفعالات لا تنطلق في ناحية أو أخرى بتأثير التجربة التي أثارتها ، بل تتجه بدلا من ذلك الى التسرب في أفعال الحياة اليومية ، وتحدث أثرا في هذه الأفعال يهم الوحدة الاجتماعية والسياسية المعنية .

ويمكن مصادفة طائفة اخرى من الأمثلة في الطقوس التي اعتدنا تسميتها بالألعاب الرياضية . فصيد الثعالب ولعب كرة القدم ليسا من ناحية الأولى ترفيها يمارس بقصد التسلية البريئة . كما أنهما ليسا وسيلة خاصة بالتدريب البدني ، الذى يقصد به زيادة القوة والمهارة البدنية ، انها أفعال طقوسية تؤدى باعتبارها واجبات اجتماعية وتحاط بكل مظاهر السحر وابهته المعروفة تماما ، مثل الأزياء الطقوسية والمصطلحات الطقوسية والأدوات الطقوسية ، واهم من كل ذلك الشعور بالتميز أو التفوق على جمهرة الآخرين . وعندما اقول ذلك فانني لا اذكر

شيئا مستحدثا . فالرجل العادى (١) قد تأمل بالفعل هذه المسائل بما فيه الكفاية بحيث استطاع الاهتداء الى تقدير صحيح لغايتها . فهو يراها وسيلة لتحقيق ما يدعوه به « تهذيب الخلق » ومهمتها هى اعداد عشاقها لأعمال الحياة ، وعلى الأخص الأعمال الخاصة بالمرتبة التى أرادها الله لهم . فهذه الألعاب الرياضية ـ كما يقال لنا ـ تبث روح الجماعة والشعور بروح التنافس الرياضى وتعلم عادة ضبط النفس (أثناء ركوب الخيل) والمبارزة بروح تدل على الرجولة ، أو بعبارة أخرى ، أنها تولد انفعالات يراد انطلاقها فى أنواع معينة من مواقف الحياة اليومية . ويغيرها يتعذر مواجهة هذه المواقف فى أنسب صورة . انها تمثل جانب السحر فى فريضة الوصول الى « الجنتلمان » . ولا ينكر هذا الكلام حتى أعنف منتقديه . فهم لا يذكرون ان هذه الألعاب الرياضية ليست سحرية ، او ان سحرها ليس فعالا . ان ما يقولونه هو أن الانفعالات التى يولدها هذا السحر التقليدى الذى ينسب الى الطبقة العليا فى انجلترا ليست بالانفعالات التى تناسب على افضل وجه اى انسان يرغب فى الحياة بطريقة فعالة فى العالم كما هو اليوم .

وختاما للأمثلة ، سوف نتناول بالبحث امثلة خاصة بمراسم الحياة الاجتماعية . ومن بين هذه الأمثلة : حفلات الزواج والجنازات وحفلات الغذاء والرقص ، والاحتفالات بانواعها التى تزدان بأبهتها حياة المتحضرين فى العصر الحديث من رجال ونساء (والتى تعد لهذا السبب على أقل تقدير أشكالا من الفن بالقوة) . فكل هذه الأشياء سحرية فى جوهرها . وكلها تستلزم زيا لم يقصد به التسلية او ارضاء ذوق فردى ، اذ هو يتبع نمطا سبق تحديده . وغالبا لا يكون هذا الزى مريحا على الاطلاق ، وعند تصميمه يراعى دواما تأكيد جلال المناسبة .

وكل مراسم الحياة الاجتماعية تستلزم أنواعا محددة من الأحاديث ، أو على أية حال شذرات من بعض مفردات مأثورة . كما أنها تستلزم أدوات رسمية مثل الخواتم او النعوش او أجهزة معقدة من السكاكين والشوك والأكواب ، كل قطعة منها ذات دور مخصص لهـا . ويكاد يكون من مستلزمات هذه الطقوس استخدام أزهار ذات أوصاف محددة تنظم وفقا لطريقة محددة ، بالاضافة الى تقديم فروض معينة لأعلى مقـام فى هذه

(١) والانثروبولوجيا على بينة من هذه النقطة ـ انظر كتاب (Hocart) The Progress of Man (تقدم الانسان) ١٩٣٢ .

الطقوس . ومن مستلزماتها كذلك اتبـاع مراسم محددة فى الفرح او الحزن .

وفيما يتعلق بغايتها ، فان كل هذه المستلزمات ترمى صراحة وبقصد الى اثارة انفعالات معينة يراد منها تخصيب الحياة الفعلية فيما بعد .

اما حفلات الزفاف ، فلا صلة لها بحقيقة قيام حب (عندما يعد ذلك حقيقة) بين الطرفين الأساسيين . فهى لاتعنى الافصاح عن ذلك ، ولهذا يمقتها كثيرون من الذين يحبون بصدق ويرونهـا اهانة لعواطفهـم ، ولا يتحملونها الا بسبب ارغامهم على قبولها خضوعا لمعتقدات عائلاتهـم . وغاية هذه الحفلات هى خلق باعث عاطفى يساعد على تحقيق صلة من نوع معين . هذه الصلة ليست صلة محبين ، بل صلة زوج وزوجة . يعرفهما العالم وفقا لهذا الأساس سواء توفر الحب أم لا .

والجنازة هى اعادة توجيه للمشاعر من نوع مختلف . فغرض مشيعى الجنازة الأساسى ليس استعراضا علنيا لأحزانهم ، بل هم يرمون الى طرح الصلة العاطفية القديمة التى كانت تربطهم بالشخص فى حياته جانبا ، وان يستبدل بها صلة عاطفية جديدة بنفس هذا الشخص باعتباره ميتا . والجنازة تمثل تعهدهم العلنى بانهم سيعيشون فى المستقبل بدونه . وهو تعهد عسير يصعب تحقيقه كاملا ، فمن منا يعرف قلبه معرفة كافية تساعده على تقرير ذلك ؟ .

والقصد من حفلات الغذاء هو خلق صلة او تجديدها . وهذه الصلة ليست صلة تفاهم او مصالح او قائمة على امور سياسية ، بل هى ترمى الى مجرد توثيق صلة صداقة عاطفية بين المدعوين ، وعلى الأخص بين الداعى وكل مدعو من المدعوين الكثيرين . فهى تعزز عاطفـة الصداقة وتبلورها . وافضل ما يتوقع منها هو ان يشعر كل فرد بمدى الجاذبيـة الشخصية فى الآخر . واقل ما يتوقع منها هو ان يشعر بان الآخر ليس شخصا مرذولا الى هذا الحد . وسوف تكون حفلة الغذاء هزيلة للغاية اذا لم تستحضر الى حد ما هذه الانفعالات ، واذا لم تبعث الى حد ما الحياة فى الحفلة ذاتها .

والرقص كان على الدوام سحرا . وما زال يظهر لنـا على هذه الصورة . وغايته الأساسية فى صورته الحديثة والمتحضرة هى التعارف الرسمى فالقصد منه هو اثارة الاهتمام لدى الجنسين من كلا الطرفين بحيث افراد من الجنس الآخر يتم اختيارهم او اختيارهن ــ تبعا لفعل رسمى ــ

من بين الأشخاص الذين يؤهلهم حسبهم ونسبهم (أى تنشئتهم المناسبة فى مراحل الحياة المختلفة) بالارتباط سويا بالزواج " وما دام تحقيق هذا الاهتمام ، وتبيته تبعا لذلك ، أمرا بعيد التحقق خلال الرقص ، فلذا فان المقصود هو أن يثير هذا الاهتمام فى الصلة التى ستنشأ مستقبلا ، والحفلة الراقصة أساسا كما وصفتها بحق جداتنا الأكثر صراحة ، هى المناسبة التى تعثر فيها الفتيات على الزواج ٠

وعلى وجه الدقة ، كل هذه الطقوس والمراسم السحرية تمثيلية ٠ فهى تمثل تمثيلا حرفيا ــ وان كان هذا يتحقق بعد انتقاء ــ الأعمال العملية التى قصد أن تنهض بها ٠ وفى حالات مثل رقصات الحرب ، وطقوس الحرث تكون رمزية ، بالمعنى الذى عرفتا به هذه الكلمة ــ بعد اعتراضنا عليه ــ فى نهاية الفصل الثالث (٤) ٠ وعلى سبيل المثال فى الزواج تتشابك يدا الزوجين ، ويسيران وقد تأبطا ذراعيهما وسط الجميع رامزين الى رابطتهما فى نظر العالم ٠ وفى الجنازة ، المشيعون يوارون الميت التراب ، وهم يرمزون الى تحررهم من العاطفة التى أبدوها نحوه فى الحياة ٠ وفى حفلات الغداء يتناول المضيف والضيف نفس الطعام رامزين الى روح الود والألفة التى ينبغى أن تسود صلتهم الأكثر تعاطفا مستقبلا ٠ وفى الرقص يرمز تعانق رفقاء الرقص الى عناق الحب ٠

وبوجه عام ، كل هذه الطقوس والمراسم اذا نظر اليها نظرة استاطيقية بحتة ، تعد أعمالا فنية متوسطة القدر ، مثل أية تصويرة اكاديمية عادية ، ويرجع هذا الى نفس السبب ٠ ففى كل هذه الحالات يوجد دافع فنى ، الا أنه خضع لهيمنة الجانب السحرى ، كما تجرد من طبيعته الحقة ٠ فأنغام التراتيل والأغانى الوطنية ، عادة ، لاتستحق أى تقدير من الموسيقيين ٠ ومن غير المتوقع أن يظهر أى علم من أعلام الباليه أى تحمس عند مشاهدة صيد الثعالب أو مباراة فى الكريكيت ٠ ويندر أن تكون أعمال الاشراف على حفلات الزواج أو الولائم ذات قيمة عالية ٠ ولن يثنى أى راقص محترف كثيرا ما يجرى فى أية حفلة راقصة انيقة ٠ غير أن كل هذا النقد شئ والطابع السحرى البحت فى هذه المراسم ، أو بالأحرى الطابع التمثيلى الذى يعد الطابع السحرى مجرد مظهر من مظاهره ، شئ آخر ٠ فهذه المراسم ليست فنا حقا ، ومثلها فى ذلك مثل التصاوير او صور المشاهد الطبيعية ٠ فلها ــ مثل كل هذه الأشياء ــ مهمة أولية غير استاطيقية تماما ، وهى مهمة احداث انفعالات محددة ٠ وهى مثلها قد تصبح فنا كذلك على يد فنان حق (ومن الواجب ألا نتصور وجوده بمعزل عن مخلوقين يطالبون بالفن الحق) ٠ وسوف يتحقق ذلك

اذا امكن الشعور بالباعثين الفنى والسحرى ، وكأنهما باعث واحد كما حدث بين سكان كهوف « أورينياك » و « ماجدلينا » وعند المصريين القدماء واليونانيين والأوربيين فى العصور الوسطى . غير أن هذا لا يمكن أن يحدث فى حالة وجود شعور بتمايز الباعثين ، كما هو الحال الذى لا يتغير عندنا .

★★★

ملحوظة : لقد اقتضت ضرورات البحث المباشرة فى هذا الكتاب أن اكتفى بالاطلاع على الفصل الثالث من كتاب فرويد : Totem & Taboo . ولعل القارىء يغفر لى اذا أضفت القول بأن كل شىء ذكرته عن هذا الفصل ينطبق بالمثل على باقى الفصول ، مع مراعاة اختلاف الأحوال (mutatis mutandis) . فالمغالطات كامنة فى الأساس الذى اعتمد عليه فرويد عند تأليف الكتاب . وهذا الأساس هو تطبيق نظرات التحليل النفسى ونتائجه على المشكلات التى لم تفسر فى سيكولوجية الأجناس ، عند معالجتها . وبلغة أكثر بساطة ، هذا يعنى تفسير غرائب معتقدات الهمج وسلوكهم ، بالقياس الى الغرائب التى يلاحظها المحللون النفسيون فى مرضاهم . غير أن كلمة « همجى » هنا تعنى فقط « الانتماء الى أية حضارة ذات اختلاف ملحوظ عن حضارة أوربا الحديثة » . وغرائب عقيدة الهمجى ، وسلوكه ، هى مجرد نقاط تبدو غريبة فى نظر الأوربى الحديث . وأعنى بذلك النقاط التى اعتمد عليها هذا الاختلاف ، وأنا اذا استخدمت مرة أخرى لغة أكثر من ذلك بساطة ، استطيع القول بأن ما فعله فرويد هو رد الاختلافات بين الحضارة الأوربية ، والحضارات غير الأوربية الى اختلاف بين المرض العقلى والصحة العقلية . فهل من الغريب بعد ذلك أن يقابل الهمجى ذلك بالمثل ؟ .

وليس هنا المكان المناسب للكشف تفصيليا عن الحيل والسفسطة التى اعتمد عليها فرويد فى اقناع نفسه (وآخرين كذلك كما هو واضح) بأنه قد حقق ما أراد . وما أوحى اليه من وراء هذه الملاحظة هو بيان أن الشخص الذى يستطيع محاولة مساواة الاختلاف بين الحضارات بالاختلاف بين المرض العقلى والصحة العقلية ، وبعبارة أخرى الذى يحول المشكلة التاريخية لطبيعة الحضارة الى مشكلة طبية هو شخص تعد كل آرائه فى جميع المشكلات المتصلة بطبيعة الحضارة زائفة . وهو زيف يتناسب تناسبا طرديا مع مقدار تمسكه باخلاص بمحاولاته . ويزداد زيف آرائه خطورة كلما عظم تأثيره فى مجال بحثه . ومن بين المشكلات الخاصة بطبيعة الحضارة مشكلة طبيعة الفن .

الفصل الخامس

الفن والترفيـه

١ ـ الفن الترفيهي

اذا صممت أية أداة لاثارة أى انفعال معين ، وكان القصد من اطلاق هذا الانفعال هو المتعة باعتبارها شيئا ذا قيمة فى ذاته ، ولم يكن المقصود هو تفريغ هذا الانفعال فى مشـــاغل الحياة العادية ، كانت مهمة هذه الأداة هى الترفيه أو التسلية · والسحر مفيد ، وهذا يعنى أن الانفعالات التى يثيرها تقوم بمهمة عملية فى أمور الحياة اليومية · والترفيه ليس مفيدا بل ممتعا فحسب ، لأن هناك سدا منيعا يفصل بين عالمه وبين عالم المسائل العامة · والانفعالات التى تتولد عن الترفيـــه تتوقف عنـــد هذا السد ·

وكل انفعال اذا نظر اليه من الناحية الدينامية يمر بمرحلتين : مرحلة التعبئة أو الاستثارة ، ومرحلة التفريغ · وتفريغ أى انفعـال هو فعل يتحقق نتيجة لاستحثات هذا الانفعال وعندما نقوم به ، فاننا نطلق الانفعال ونريح أنفسنا من التوتر ، الذى يظل جاثما على نفوسنا الى أن نتمكن من تفريغه بهذه الطريقة · والانفعالات التى يولدها أى ترفيـــه ينبغى تفريغها مثل أية انفعالات أخرى ، الا انها تفرغ فى فراغ ـ أو فى الفارغ فحسب · وهذه فى الواقع هى السمة التى يتميز بها الترفيه · فالترفيه هو وسيلة لتفريغ الانفعالات بطريقة معينة بحيث لا تتداخل مع مهام الحياة العملية · غير انه بالنظر الى ان تعريف الحياة العملية على هذا الوجه قد يعنى تعريفها بانها جانب الحياة الذى لا يدعى ترفيها فحسب · لهذا السبب ، فلو قصد بهذا القول التعريف فانه سيؤدى الى الوقوع فى

دور . ولذا علينا أن نقول : ان اقامة حد بين الترفيه والحياة العملية (١) يعنى تقسيم التجربة الى قسمين . وهذان القسمان يتصلان بعضهما ببعض بطريقة ما بحيث لايسمح للانفعالات التى تتولد فى أى قسم بتفريغ نفسها فى القسم الآخر . ففى أحدهما ، الانفعالات ينظر اليها باعتبارها غايات فى ذاتها . وفى الآخر ينظر اليها باعتبارها قوى تؤدى فاعليتها الى غايات تتجاوزها . والقسم الأول يدعى الآن بالترفيه ، ويدعى القسم الثانى بالحياة العملية .

واذا أريد تفريغ الانفعال بغير تأثر الحياة العملية به ، فمن الواجب خلق موقف وهمى يفرغ فيه هذا الانفعال . وسوف يكون هذا الموقف بالطبع موقفا « يمثل » الموقف الحقيقى يفرغ فيه الانفعال نفسه من الناحية العملية (انظر الفصل الثالث ـ ٤) .

والاختلاف بينهما ـ وهو ما تبين عندما أسمينا الموقف الأول موقفا حقيقيا وأسمينا الموقف الثانى موقفا وهميا ـ هو ببساطة كما يلى : الموقف الذى دعوناه بالوهمى هو الموقف الذى يفهم منه توارى الانفعال المفرغ ، أى أنه لن يؤدى الى حدوث العواقب التى كان المفروض أن يحدثها فى أحوال الحياة العملية . فمثلا ، اذا عبر انسان لآخر عن البغض بأن لوح بقبضته فى وجهه وهدده وغير ذلك ، لاعتبر هذا الانسان عادة شخصية خطرة ، أو خطرة على الأخص فى نظر الشخص الذى تهدد ، الذى سوف يلجأ لهذا السبب الى خطوات معينة لوقاية نفسه ، وربما كانت تهدئة الشخص الأول ، أو مهاجمته ، أو التغلب عليه ، أو الاستعانة بالشرطة ، فاذا فهم بأن شيئا من هذا القبيل لن يحدث ، وأن الحياة سوف تستمر وكأن شيئا ما لم يحدث ، فان الموقف الذى عبر فيه عن الغضب يدعى فى هذه الحالة موقفا وهميا .

والمواقف من هذا النوع تشبه المواقف المترتبة على السحر فى كونها تمثيلية ، أى أنها تؤدى الى استحضار انفعالات مماثلة للانفعالات التى تستحضر فى حالة المواقف التى يقال انها تمثلها . وهى تختلف من ناحية أنها « غير حقيقية » أو « وهمية » ، أى أن الانفعالات التى تستحضرها قد قصد تواريها بدلا من انسيابها فى المواقف المتمثلة . وجانب التوهم هذا

---

(١) المتافيزيقيون الذين يجادلون فى الصلة بين « الفن » و « الحياة » باعتبارهما يدلان على شيئين غير متخصصين بعضهما فى بعض ، يدور جدلهم بالفعل حول هذه الفكرة .

هو ما يدعى « بالوهم » (المترتب على الوقائع المصطنعة) . وهو عنصر يختص به الفن الترفيهي وحده ، ولا يصادف اطلاقا في السحر أو في الفن بمعناه الحق . وفي حالة طقوس السحر ، اذا قال أحد الناس عن صورة معينة انها « بيسون » ، أو قال عن تمثال من الشمع « هذا هو عدوى » ، فلا وجود لأى وهم في هذه الحالة . فالكل يعرف جيدا الاختلاف بين الشيئين . والوهم في الفن الترفيهي يختلف اختلافا بينا عن أوهام ألعاب الأطفال التي لا تعد ترفيها ، بل تعد نوعا جادا للغاية من العمل . ونحن اذا دعوناها بالوهم كان هذا على سبيل التشبيه بأشياء صادفناها في تجاربنا بعد البلوغ .

وفي حالة اطلاق هذه التسمية ـ وفيها اساءة في الوصف ـ فاننا نكون قد أيدنا استمرار الطفل فيما يقوم به ، حتى يستطيع التغلب على المشكلات الأساسية في حياته ، بغير تعويق أى تدخل قد يقوم به البالغون بغير تردد لو عرفوا ما يرمى اليه من فعله .

وكثيرا ما عقدت مقارنات بين الفن واللعب ، بلغت في بعض الأحيان الى حد اعتبارهما متماثلين ، وهذه المقارنات لم تساعد البتة على القاء الكثير من الضوء على طبيعة الفن،لأن من قاموا بها لم يبذلوا اى جهد في تامل ما يعنونه باللعب. فاذا كان المقصود باللعب تسلية الانسان لنفسه ـ كما تعنى في كثير من الأحيان ـ لما كان هناك أى تشابه هام بين اللعب والفن الحق ، او اى تشابه بين اللعب والفن التمثيلي في صورته السحرية. الا أنه يوجد أكثر من وجه شبه بين اللعب والفن الترفيهي ، بحيث يمكن القول بأن الاثنين شيء واحد . واذا عنى باللعب المشاركة في الألعاب ذات الطابع الطقوسي ، فان الفن الحق لا يشبه ذلك الا قليلا . وربما كان وجه الشبه بين هذه الألعاب والفن الترفيهي اقل من ذلك،الا أن هذه الألعاب ـ كما رأينا ـ ليست شبيهة بالسحر فحسب ، بل هي سحر . غير أن هناك شيئا آخر نسميه باللعب ، وهو الفعل الخفي الذى يشغل بال الأطفال ليلا ونهارا . فهو ليس ترفيها ، وان كنا نحن البالغين قد نرفه عن أنفسنا بتقليده ، بل وقد نشارك فيه في بعض مناسبات خاصـــة . وهو ليس بسحر ، برغم ما يبدو بينهما من تشابه في بعض النواحي . فلعله شبيه بالفن الحق الى درجة كبيرة . ولقد قال عن الأطفـال جيامبتيستافيكو ـ الذى عرف الكثير عن الشعر والأطفال ـ انهم شعراء « أعليله » . وربما كان على حق في وصفه . الا ان أحدا لا يعرف ما الذى يفعله الأطفال ، عندما يلعبون . وما يفعله الشعراء عندما يكتبون الشعر ـ وان اتسم بصعوبته ـ

أكثر سهولة بكثير فى معرفته . وحتى لو كان الفن الحق ولعب الأطفال شيئا واحدا ، لما ساعد مثل هذا القول على ايضاح معنى الفن الحق عند الكثيرين منا (١) ٠

وهناك نظرية « عضونية » للفن تتعرض ، كغيرها من النظريات العضوية الأخرى ، الى اعتراض يقول بأنه حتى اذا كانت مهمة الفن هى توفير « المتعة » (كما قال كثيرون من الفنانين الطبيعيين) فان هذه المتعة لا تعنى اللذة بوجه عام ، بل هى لذة من نوع محدد ٠ ومصادفة هذا الاعتراض أبلغ دليل على وجود فن ترفيهى ٠ فالفنان عندما تصبح مهمته هى الترفيه ينصب جهده على ادخال السرور فى قلوب جمهوره باثارة انفعالات معينة ، وعلى تزويدهم بمواقف وهمية يمكن تفريغ هذه الانفعالات فيها بغير أذى ٠

وتجربة السعى الى الترفيه لا يبحث عنهـا باعتبارها وسيلة لمقصد آخر ، بل يبحث عنها لذاتها ٠ ومن ثم ، فبينما يعد السحر نفعيا ، فان الترفيه لا يعد نفعيا بل عضونيا ٠ أما العمل الفنى المزعوم الذى يؤدى الى الترفيه فعلى النقيض من ذلك ٠ انه نفعى محض ٠ فهو خلافا للعمل الفنى الحق ليس له اية قيمة فى ذاته ، انه مجرد وسيلة لغاية ٠ فهو قد أنشىء بمهارة وكانه عمل هندسى ، كما أنه مركب بمهـارة مثل اية زجاجة من الدواء لاحداث أثر محدد سبق تصـوره ، هو استحضار نـوع معين من الانفعالات عند نوع معين من الجمهور ، بالاضافة الى تفريغ هذه الانفعالات استجابة لموقف وهمى ٠ وعندما توصف الفنون بالفاظ تتضـمن القول بانها أساسا اشكال من المهارة ، تكون الاشارة ــ كما تدل الكلمات عادة هذه الأيام ــ الى هذا الطابع النفعى للفن الترفيهى ٠ وعند وصف تقبل المشاهدين لها فى مصطلحات سيكولوجية بأنه رد فعل لمنبه ، تكون الاشارة مماثلة ٠ ومن الناحية النظرية ، فى كلا الحالين ، قد تكون الاشارة الى النوع السحرى للتمثيل ، الا أنه فى العالم الحديث يتجاهل هذا بوجه عام ٠

---

(١) ابتكرت الدكتورة مرجريت لوينفلد فى كتابها Play in Childhood (اللعب فى الطفولة) الذى صدر سنة ١٩٣٥ ، طريقة لاكتشاف العالم المجهول للعب الاطفال ٠ ولقد جاءت باكتشافات غريبة خاصة بالصلة بين هذا اللعب وصحة الطفل ٠ وربما امكن التعبير عن تفسيراتى لما اكتشفته بانها توحى بوجود تماثل بين اللعب عند الاطفال والفن والحق ٠ وسوف اتناول بعض الفيه فيما بعد (الفصل العاشر § ٧ ، والفصل الثانى عشر § ٣) والصلة بين الفن وسلامة العقل (التى تتضمن سلامة الجسم بالنظر الى ان الناحية السيكولوجية قد تؤدى الى صحة الجسم او تحسن اليه) ٠

إذ جرت العادة عندما يستمع الباحث في الاستاطيقا الحديثة ـ أو يقرأ ـ بيانات عن الفن تبدو غريبة أو متحوقة أو خاطئة لا أن يتساءل عن امكان ارجاع غرابتها (أو غرابتها ظاهريا) الى الخلط بين الفن الحق والترفيه . بل يرجع ذلك الى خلط فى عقل مؤلفى هذه الكتابات الفنية أو فى عقله .

٢ ـ المنفعة والمتعة (١)

مهمة السحر ومهمة الترفيه في العمل الفني هما بغير جدال مهمتان منفصلتان ، من حيث استثارتهما لانفعالات معينة فى جمهور معين وفى لحظة معينة . فأنت لن تستطيع اثارة انفعال معين فى جمهورك (ولنقل كراهية الفرس) وأن تجعل ذلك يتحقق في نفس اللحظة ، واعتمادا على شيء واحد ، أى بوساطة السخرية منهم وتصويرهم فى صـــــورة مثيرة للضحك ، وفى صورة عملية بأن تحرق بيوتهم . على أن أى انفعال يستثار بفعل موقف تمثيلي معين لايمكن أن يكون بسيطا فى طابعه . فهو يظهر على الدوام فى صورة صيغة معقدة أو تيار معقد ، الى حد ما ، يتألف من انفعالات مختلفة . ولا يلزم أن تكون حالة كل هذه الانفعالات واحدة من حيث طبيعة انطلاقها : فبوجه عام قد تنطلق بعضها فى نواح عملية ، بينما يتوارى البعض الآخر . والفنان اذا ألم بواجبه سيعرف أى انفعال سينطلق على هذا الوجه ، وأى انفعال سينطلق على الوجه الآخر . وعندما قـــال هــــوراس : Omni tulit punctum qui miscuit utile dul i
كانت كلمة utile تعني انطلاق الانفعال فى الناحية العملية ، كما كانت Dulce تعني انطلاقها فى الأشياء الرضية الخاصة بالترفيه . ويقول كابتن ماريات فى قصة البحار ايزى Midshipman Easy : « نحن لانكتب هذه الروايات لمجرد الترفيه » . ثم يتابع كلامه بعد ذلك بالزهو لأنه قد استخدم رواياته فيما مضى ـ وأن هذا لم يكن بغير أثر ـ للدعوة لاصلاح الادارة فى البحرية . ومستر برنارد شو تابع مخلص آخر لهوراس . فهو لم يشعر اطلاقا بوجــــود أى شيء يسيء الى الفن ، واشتغل طوال حيـاته بنجاح سميرا ، دائم الحرص على وضع القليل من القذائف المثلثة ضمن قذائفه

---

(١) غاية كل من يكتبون شيئا ما للعرض هى الكتابة للمنفعة والمتعة . أو ينبغى أن يكون الأمر كذلك (بن جونسون فى Epicene أو The Silent Woman المرأة الصامتة) .

(٢) هذا البيت والبيت التالى له ـ وهو غير مذكور هنا ـ يعنيــان أن التوفيق سيكون حليف من يجمع بين النفع واللذة ، أى بالترفيه عن القارىء وتهذيبه فى نفس الوقت .

الفارغة ، وعلى جعل جمهوره ينصرف من المسرح وهو يشعر بالغضب من الطريقة التي يعامل بها الأزواج زوجاتهم أو ما يشابه ذلك ، غير أنه وإن كان قد تبع نفس التقليد الذي سار عليه ماريات ، الا انه من المشكوك فيه ان يكون قد حظى بنجاح مماثل في النشرات التي كتبها . والاختلاف بين كاتب وآخر ، ليس كبيرا مثل الاختلاف بين عصر وآخر . ففي المائة عام التي انقضت بعد نشر Midshipman Easy ، تضاءلت بصورة محسوسة قدرة كل من الفنانين والجمهور ، على خلط جرعة من السحر مع الترفيه . وعندما بدأ مستر جالسورثي يكتب كان يضيف الى (فطيرة) مسرحياته الكثير من الـ Utile ، والقليل من الـ Dulce بحيث لا يستطيع هضمها سوى أصحاب المعدات القوية - وترتب على هذا اضطراره الى الاستغناء عن السحر ، وتخصصه في تسلية فئة من قرائه يغلب عليها الصرامة ، بما رواه عن أفعال عائلة فورسيت .

ومن الواجب على اولئك الذين لايقدرون على السحر بالفعل - كما يقال لنا بحكمة في قصص الجان - ان يحرصوا على الابتعاد عنه . ومن ابرز المظاهر الدالة على طابع أدب اواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ما حدث عندما تسلطت مسحة من الوقار فجأة على بعض أساطين الترفيه العتاه مثل جيروم . ك . جيروم ، أو على بعض التافهين من تجار الجمعة مثل مستر ا . ا . ميلن ، جعلتهم يتحفزون ويصممون على هداية جمهورهم بما قدموا من امثلة دالة على الصلاح . ولم يتحقق شيء من هذا القبيل فيما مضى اطلاقا . فهو مثل منفر غريب لما لحق الذوق من تدهور ابان القرن التاسع عشر .

والفنان التمثيلي في حاجة ماسة ، بوجه عام ، لأن يكون ذواقة ، بمعنى وجوب معرفته - دفعا لبلايا مهنته - أية انفعالات سيثيرها . فما دام لايقصد القيام بدور الساحر مثل تيموثيوس في قصيدة درايدن ، ولم تتجه نيته الى اثارة مشاعر لا يستطيع من يشعرون بها إطلاقا في الأفعال العملية ، فان عليه اختيار المشاعر التي ستخضع - في حالة هؤلاء المتذوقين المعينين - للاشباع الوهمي . وهناك خطر على الدوام ينشأ بمجرد استثارة أية انفعالات وهو احتمال هدمها للسد المنيع (الذى يفصل بين الناحية العملية والترفيه) وتدفقها في الحياة العملية . غير أن كلا من المرفه (بكسر وتشديد الفاء) والمرفه (بفتح وتشديد الفاء) عليه أن يسعى للحيلولة دون حدوث هذه الكارثة ، وبالتعاون المخلص بينهما يمكن المحافظة على سلامة هذا السد . ومن الواجب أن يلجأ الفنان الى موقف وسط . فعليه اثارة الانفعالات التي تمد قريبة قربا

كافيا من حياة جمهوره العملية ، بحيث تؤدي اثارتها الى شعور قوي بالسرور ، على ألا تكون هذه الانفعالات وثيقة الصلة بهذه الحياة العملية الى الحد الذي يساعد على حدوث خطر في حالة ظهور فجوة في السد الفاصل . فمثلا ، لن ترفه اية رواية يستهزأ فيها بشعب أجنبي عن جمهور لايشعر بأي عداء تجاه هذا الشعب ، كما أنها لن تسلي كذلك جمهورا قد وصل في عدائه لهذا الشعب الى ما يقرب من درجة الغليان . والقصص الاباحية التي قد ترفه عن شاب متوسط العمر من رواد الأندية ، لن ترفه عن رجل عجوز قد تجاوز الرغبة الجنسية ، أو شاب صغير ازدادت قوة رغبته الجنسية الى حد موجع .

٣ ـ امثلة من الفن الترفيهي

والانفعالات التي تسمح بتسخيرها على هذا الوجه لغايات الترفيه متنوعة تنوعا لا حصر لها . وسوف نكتفي بذكر امثلة قليلة منها . والرغبة الجنسية سهلة التكيف للغاية لتحقيق هذه الغايات . فهي سهلة الاثارة ، كما أنه من اليسير التئامها مع الموضوعات الوهمية . ومن هنا أصبح نوع الفن الترفيهي الذي يسمى في أفحش صوره واحطها بالفن الاباحي ، شائعا ومحبوبا الى ابعد حد . وهذا النوع غير مقصور على متمثلات الغرايا التي عادت الى الظهور في التصوير والنحت الأوربيين في عصر النهضة ، عندما استعيض عن الفن السحري بفن آخر ذي دور ترفيهي . اذ هو يشمل كذلك الرواية او القصة المبنية على فكرة جنسية والتي ترجع الى نفس العصر . فهي أساسا تعمل على اثارة الانفعالات الجنسية عند الجمهور . ولا تقصد اثارة هذه الانفعالات تنشيط أي لقاء بين الجنسين . انما المقصود هو تزويد الجنسين بموضوعات وهمية ، وبهذا يحيدون عن هدفهم الاصلي ويتجهون الى مهام الترفيه . ولا يمكن تصديق الى اي حد أثرت هذه الناحية الجنسية الوهمية في الحياة الحديثة الا اذا تحققنا من ذلك بالرجوع الى الكتب المتداولة ، ووفرة ما فيها من قصص غرامية ، والى السينما التي يقال : انه من الأسس التي يكاد يسلم بها جميع المنتجين عدم قدرة اي فيلم على مصادفة النجاح الا اذا عني بالحب . ولا نتسى ماهو اهم من ذلك ، أي المجلات والجرائد ، حيث تظهر تصميمات الأغلفة والأخبار والقصص والاعلانات مشبعة بمادة من النوع نفسه مثل القصص الغرامية وصور الحسان المتهندمات والمجردات ، أو صور رجال ذوي جاذبية (في حالة القارئات) . وهذه الاباحية تظهر بقدر ضئيل تبعا لحساب دقيق بحيث لا تخدش الحياء ، الا أن أثرها كبير الى حد بعيد ، فهو يسمح باحداث الأثر المطلوب . وغير عجيب أن يصف

المتيو برجسون حضارتنا بانها حضارة افروديتية · غير ان الوصف ليس صحيحا الصحة كلها : فليس صحيحا اننا نعبد افروديت · ولو كان ذلك كذلك ، لخشينا هذه الأشياء الوهمية ، خشية احتمال اغضابها لأفروديت · والافروديتية نظرة تخص الأفعال الحقة ، بينما ينظر لصور الفتيات السابحات الفوتوغرافية باعتبارها شيئا بديلا لهن : وربما كانت الحقيقة هي أن هذه الأشياء تكشف عن مجتمع تدهورت فيه المشاعر الجنسية الى حد انها لم تعد تتجسم فى شكل آلهة ـ كما كان الحال عند اليونانيين ـ او تتجسم فى شكل الشيطان ـ كما هى الحال عند المسيحية الأولى ـ ، بل اصبحت تبدو العوبة · فهو مجتمع ضعفت فيه الرغبة فى التكاثر ، بعد ادراك ان الحياة كما صنعناها غير جديرة بالحياة ، بحيث اصبحت اعز امنية لدينا ألا تكون لنا ذرية ·

ومسالة الخيالات الجنسية لها وضع خاص ، ويبدو ان الزمام فى هذه الناحية قد افلت من أيدينا ، وكشف ذلك وجود شيء خاطيء فى حضارتنا فى شمولها · وهناك أمثلة عديدة لا أثر لهذا التعقيد فيها · فمثلا يمكن الحصول على جانب كبير من السرور من انفعال الخوف · واليوم تزودنا به زمرة من المواهب التى تالقت فى كتابة قصص المغامرات المفزعة · وهذه المثيرات « thrillers » مع استخدام التسمية الشائعة ، ليست امرا مستحدثا · فنحن نصادفها فى المسرح على عهد الملكة اليزابث ، وفى التماثيل المنحوتة على المقابر فى القرن السابع عشر (وفى الفن الوسيط كانت التماثيل التى تمثل يوم القيامة لا ترمى الى قشعريرة الأبدان · بل كانت ترمى الى اصلاح الأرواح الشريرة) · وهى موجودة كذلك فى قصص مسز راد كليف وفى قصة « الراهب » لويس · وفى نقوش دوريه Doré · ونصادفها بعد ان رفعت الى مرتبة الفن الحق فى الحركة الأولى من سمفونية بيتهوفن الخامسة · وفى خاتمة أوبرا دون جيوفانى لموتسارت · ولن نستطيع فيما بيننا ان ننكر كيف انتشر تعلم القراءة بفضل القصص المفزعة (التى تباع بينس واحد) بما فيها من أهوال تجعلنا نرتجف ، والتى كانت تدور حول المجرمين الأذكياء من مهرة الرماة ، وحول الأشرار الأجانب · ومن المشكلات المحيرة لمؤرخى الفكر ، البحث عن أسباب ضعف تاثير قصص الأشباح هذه الأيام ، بعد ان كانت قيمتها فى يوم من الأيام تعتمد على هذه الغاية ، برغم ازدياد الاقبال على ما يروى عن طقوس الوثنيين ، وما فيها من وفرة الاراقة الطلية للدماء ، بل والكثير من الاشارات المبتذلة ·

وترتكز القصة البوليسية ـ احب انواع الترفيه التى قدمتها الى القارىء الحديث حرفة الكتابة ـ من جانب ، على اثارة مخاوف القارىء ، الا أنها تستهوى من ناحية أخرى خليطا من الانفعالات الأخرى . ولقد كان عنصر الاثارة بوساطة الخوف عند بو (ادجار الن بو) قويا للغــاية . وربما رجع الى تأثيره ـ أو الى تأثير سبب آخر متأصل فى حضارة الولايات المتحدة ـ ما يظهر من جنوح قوى الى تفضيل الامريكيين لهذا النوع فى قصصهم البوليسية ، أكثر من أى شعب آخر . فأجسام الامريكيين ، فى هذه القصص ، تتعرض لأقصى أنواع التنكيل ، والشرطة الامريكية تتميز بوحشيتها فى معاملة المشبوهين (١) . ومن الانفعالات الأخرى ذات الأهمية التى تستثار فى هذه القصص ، الافتتان بالقوة . ففيما يصح وصفه بعصر رافلس (٢) كان اشباع هذه الانفعالات يتحقق بوساطة الايحاء للقارىء بأن يعشبه بأى مجرم شهم ناجح . واليــوم يوحى للقــارىء بتقمص شخصية رجل المباحث ، وهناك ناحية ثالثة هى الاثارة عن طريق حــل المعضلات ، وناحية رابعة هى الرغبة فى المغامرة ، اى الرغبة فى المشاركة فى أحداث بعيدة بقدر الامكان عن المهــام المرهقة فى الحيــاة اليومية الفعلية . ويزعم بين آن وآخر المنتمون الى مهنة الاكليروس والتربية عن اعتقادهم بأن الشباب عندما يقرأ هذه القصص ، ويرى افلاما متشابهة لها يتعرض لاغراء اقتراف الجريمة وهذه سيكولوجية رديئة . فليس هناك مايدل على أن قصص الجرائم هى القــراءات المفضــلة لدى معتــادى الاجرام . فالواقع أن من يحرصون على قراءتها هم بوجه عام نفر من المتبعين للقانون . وهذا أمر طبيعى للغاية ، لأن المواراة المستمرة لانفعالات معينة باثارتها واطلاقها فى مواقف وهمية ، ستجعل من غير المحتمل اطلاق هذه الانفعالات فى الحياة الفعلية .

والى الآن لم يحاول اى انسان رفع القصص البوليسية الى مرتبة الفن الحق ، ولا جدال فى ان مس سايرز قد ذكرت بعض الأسباب التى حالت دون تحقق ذلك . ولعل احد هذه الأسباب هو الخلط بين دوافع قد

---

(١) يفكر مراقب البوليس كيرك : من ناحية أى انسان يقوم بعمل عقلى ، لا أستطيع القول بأنه قد يحرص على تفكيره أى تأثير . فأنا أقرأ القصة الامريكية مرة وأقرأ ما قيل فيها عن كيفية تصرف الشرطة ـ ثم أقول لنفسى حسنا .. ان هذا لا يبدو صائبا فى نظرى انظر كتاب Busman's Honey moon — Dorothy. L. Sayers ص ١٦١ .

(٢) رافلس Raffles هو بطل قصة The Amateur Cracksman — E. W. Hornung التى صدرت ١٨٩٩ . وأطلق اليوم كلمة رافلس على كل لص شريف .

سلم هؤلاء القوم تقليديا بامتزاجها . والخلط بين الدوافع بوجه عام امر مستحب للحصول على ترفيه لطيف ، الا أنه لن يجرى اطلاقا بأى فن حق .

والحقد ، اى الرغبة فى حدوث آلام عند الآخرين — وعلى الأخص من هم افضل منا — مصدر دائم للسرور عند الانسان . الا إنه يظهر فى مظاهر مختلفة . فعند شكسبير ومعاصريه كان الافتراء فى اعنف صورة امرا معتادا ، بحيث لا تستطيع الا الاعتقاد بأن رواد المسرح العاديين قد تصوروه من ضرورات الحياة . وهناك حالات متطرفة منه كما هو الحال فى رواية «تيتوس أندرونيكوس» ، وفى رواية «دوقة مالفى» The Duchess of Malfi لوبستر ، حيث يدور الموضوع أساسا حول التعذيب والانتقاص . وهناك حالات اخرى مثلما حدث فى « فالبون » Valpone (من روايات بن جونسون) او فى تاجر البندقية ، حيث يختفى هذا الدافع نفسه وراء مظهر وقور بحيث تبدو المعاناة فى محلها ، وفى حالات أخرى مثل ترويض الناشز The Taming of the Shrew . والحقد يبرز عقليا باعتباره اجراء ضروريا لتحقيق السعادة العائلية . ويتكرر ظهور الدافع نفسه فى فقرات مثل « استدراج مالفوليو » (فى رواية الليلة الثانية عشرة لشكسبير) أو الاعتداء بالضرب على بيستول فى « فالستاف » . وهى فقرات غير مرتبطة بالمرة بعقدة الرواية — ان كانت هذه العقدة موجودة — بحيث يبدو جليا أنها قد حشرت بناء على طلب ملح من الجماهير . وفكرة الحقد قد رفعت الى مرتبة الفن الحق فى بعض الأحيان عند « وبستر » وفى بعض مآس قليلة لشكسبير ، وعند سيرفانتيس على الأخص .

وفى المجتمعات التى فقدت عادة الافتراء المكشوف ، يحل أدب التجريح محل أدب العنف . وكتبنا المتداولة زاخرة بما يسمى بحذلقة ، بالسخرية من الحياة الاجتماعية فى عصرنا . وهى كتب قد أعتمدت فى رواجهـا على تبريرها للقـارئ سخريته من حماقات الشباب وتفاهات العصر ، كما تبرز له ازدراء لسخافات المتعلمين وفظاظة غير المتعلمين ، والشعور بمتعة فى مشاهدة شقاء أى زوجين موظفين ، أو الاستهزاء بضعف الرياء التجار الخاضعين لزوجاتهم . وتنتمى الى نفس هذا النوع من الفن الزائف السير المجتمعة على التجريح — ولا تعيد تاريخا بغير ملازم من وهى ترمى الى تحرير القارئ من سقم الاحترام الذى شب على الشعور به نحو الأشخاص الذين كانت لهم اهمية فى زمانهم .

واذا كان الناس على عهد اليزابث قد تميزوا بولعهم بالافتراء ، فإن الناس على عهد فيكتوريا قد اتصفوا بالميـل الى ادعاء الترفع . والادعاء

[illegible] عن طريق

الوهم [illegible] عن

المجتمع . واتجه جانب كبير مما كتبه كتاب الرواية في عهد فيكتوريا الى

[illegible] الطبقة الراقية .

[illegible] الدور القصص

والافلام التي تتناول [illegible] البيبنما وغيرهم

من [illegible] والثقافة . فهناك

كتب [illegible] الادعاء ،

مثل ما [illegible]

[illegible]

وهناك حالات لا نصادف فيها امتزاج [illegible] بالسحر ، بل نصادف

[illegible] انه [illegible]

فيها [illegible] بين [illegible] فثمة قدر لا بأس به من الكتب التي تدور

[illegible]

موضوعها [illegible] الكتب التي [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

هذا لكن [illegible] الواقع الحقيقي في [illegible] ان ما تقدمه هذه الكتب يرجع من

ناحية الى السبب الاول ، كما يرجع من ناحية اخرى الى السبب الاخر .

ولو ان دافع اصدار هذه الكتب كان واضحا صريحا لبدت الكتب من هذا

النوع [illegible] الذي يتناول

[illegible] او الادب الذي تطور [illegible]

في الريف والذي يخاطب سكان المدن ، والاغاني الشعبية لا كما تغنى في

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

هناك الى سبب يحول دون [illegible] الاعمال من هذا النوع [illegible]

وان كانت الامثلة التي تحقق فيها هذا نادرة للغاية . ولو حدث هذا لوجب

[illegible]

[illegible]

هنا قد يثار السؤال الآتى وهو : كيف تتأثر مزاولة النقد الفنى بالمساواة بين الفن ، وبين التمثيل فى أية صورة من صورتيه ؟ • ومهمة الناقد ـ كما رأينا بالفعل ـ هى القضاء على التناقض فى استخدام المصطلحات وتدعيمها ـ أى أن عليه حسم الخلاف حول تسمية مختلف الأشياء التى تعرض له • فهو الذى يحدد أن هذا فن ، وهذا ليس بفن • وهو بوصفه خبيرا بهذه المهمة ، صاحب حق فى أدائها • والشخص المؤهل على هذا الوجه لابداء الرأى يدعى حكما • وابداء الرأى يعنى اصدار الحكم ، أى القدرة على تقرير براءة انسان أو ادانته مثلا • هذا ومهمة النقد الفنى تمارس منذ القرن السابع عشر على أقل تقدير ، الا أنها قد تعرضت على الدوام لمصاعب • فالناقد يعرف ـ وهو دائما يعرف ـ بأنه معنى من الناحية النظرية بأشياء موضوعية • ومن حيث المبدأ ، فان مسألة تقرير هل تعد أية مقطوعة شعرية شعرا صحيحا أم زائفا هى مسألة وقائع يجب حدوث اتفاق بشأنها بين جميع المؤهلين تأهيلا صحيحا للحكم • الا أن ما يلاحظه الناقد (ويلاحظه دائما) أولا ـ أن النقاد لايتفقون عادة ، وثانيا ـ أن الأخلاف ينقضون أحكامهم عادة ، ثالثا ـ صعوبة مصادفة أحكامهم لأى ترحيب أو قبول باعتبارها مفيدة ، لا من الفنانين ولا من الرأى العام •

وعند التمعن فى دراسة أوجه الخلاف بين النقاد ، سيتضح أن ما وراءها هو أشياء كثيرة أكثر من مجرد النزعة الانسانية الى الاختلاف فى الرأى حول نفس الشيء • وأحكام المحلفين فى القضاء ـ كما يردد القضاة دائما ـ هى مسألة رأى ، ومن ثم فانهم يختلفون أحيانا • ولكن لو أنهم اختلفوا بنفس الطريقة التى يختلف فيها النقاد الفنيون ، لكان معنى هذا هو عدم استمرار العمل بنظام المحلفين فى القضاء والغائه بعد تجربته مرة واحدة • والفرق بين هذين النوعين من الاختلاف هو أنه فى حالة نظام المحلفين : المحلف فى حالة نظر القضية بوساطة قاض متمكن لايحتمل أن يخطىء الا فى نقطة واحدة • فعليه أن يقرر رأيه ، والقاضى يعرفه المبادىء التى ينبغى أن يتبعها فى هذا الصدد • والناقد الفنى يقوم كذلك بابداء الرأى ، غير أنه لا اتفاق بينه وبين زملائه حول الأسس التى يعتمد عليها هذا الرأى •

وتباين الأسس لا يرجع الى مشكلات فلسفية لم تحل • فهو لم ينبعث من الاختلافات القائمة بين نظريات الفن المتناقضة • اذ هو قد انبعث فى

مرحلة من الفكر سابقة لظهور اية نظرية استاطيقية كانت • فالناقد يصل فى عالم ما يعنيه فيه اغلب الناس عندما يتكلمون عما فى لوحة مصورة او قطعة ادبية من اجادة ، هو أن هذه الأشياء تطيب لهم ، وأنها قد بعثت السرور فيهم ، ويرجع هذا بوجه خاص الى أنها مصدر ترفيه • ولا يبالى بهذا الكلام من هو أكثر من ذلك بساطة وقربا الى العوام • فهو يقول : « انهم يقولون اننى لا اعرف ما هو الجيد ، الا اننى اعرف ما أميل اليه • اما الأكثر صقلا وتشبعا بالفن • فيرفضون مستنكرين هذا الرأى ، ويدفعون ذلك بالقول بان اعجابك او عدم اعجابك ليس أمرا ذا بال ، لأن المسألة تتعلق بجودة العمل الفنى » • والاحتجاج من حيث المبدأ مصيب تماما ، غير أنه هراء من الناحية العملية • يتضمن القول بأنه فى الوقت الذى لا يعد فيه فن العوام فنا بل بل مجرد ترفيه ــ وبالطبع لا يمكن أن يقرر اى حسن موضوعى او قبح بشأنه ، وغاية ما يمكن أن يقرر هو هل الشىء مصدر تسلية لجمهور معين أم أنه ليس كذلك ــ يعد فن من هم أكثر صقلا فنا حقا وليس ترفيها • وهذا لا يدل على غير الحذلقة • فليس هناك اختلاف فى الاتجاه بين من يتوجهون لمشاهدة جريس فيلدز (وكانت مغنية شعبية انجليزية) وبين اولئك الذين يذهبون لمشاهدة روث دريبر • ودلالته الوحيدة هو ان اختلاف نشأة الفئتين قد دفعتهما الى التسلى بوساطة أشياء مختلفة • وتتألف عصبة الفنانين والكتاب غالبا من بعض مثيرى الضجة ، الذين يبيعون المرفهات لأناس يحال بينهم وبين الاعتقاد بأنهم من العوام باتباع الوسائل كافة ، بالاضافة الى وجود مؤامرة لتسمية ما يصنعون فنا وليس تسلية •

والذين ظنوا انفسهم فوق مستوى الفن الترفيهى المبتذل ، وان كانوا فى الحقيقة يتلهون فى هذا المستوى ، وليس فى غيره ، يسمون ما يرفه عنهم فنا رفيعا اعتمادا على مدى ما يحققه لهم من تسلية • والناقد من أجل ذلك فى موقف غير سليم • فهو معرض بسبب انتمائه الى هذه الجماعة ، وبسبب مشاركته لها فى معتقداتها البالية ، الى النظر الى مسائل متعلقة فى الواقع بما يفضلونه وما ينفرون منه وذوقهم فى أمور الترفيه ، وكأنها ذلك الشىء البعيد الاختلاف وهو مسألة ما فى العمل الفنى المشار اليه من حسنات وسيئات • وحتى لو كان الأمر كذلك ، فان مهمته ستبدو اسهل مما هى فى الحقيقة • فلو كانت هناك رابطة سيكولوجية وثيقة تربط بين هؤلاء الأشخاص المصقولين ، لكان هذا سببا فى اتفاقهم على ما يبعث التسلية ، مثلما يعجب جميع اعضاء احد النوادى او استراحة الأساتذة فى اكسفورد من نفس النكتة • غير أنه بالنظر الى

أن الرابطة بينهم مقصـــورة على رباط سلبي هو اشتراكهم في الذوق المصقول ، وهو ما لا يدل على غير اختلافهم عن الناس الذين يعتبرونهم من العوام ، فانهم في مجموعهم لن يقدروا على اظهار سيكولوجية أية جماعة متماسكة . فالأشتات المختلفة منهم ستتسلى بوساطة أشياء مختلفة . وهكذا تصبح مهنة الناقد أمرا ميئوسا منه ، لأن الأسباب نفسها التي دعت بعض المتنبين الى هذه الدوائر للحكم على كتاب بأنه حسن ، أو على صورة بأنها حسنة ، ستكون نفس الأسباب التي يرتكن اليهـــا في الحكم عليها بأنها رديئة آخرون من الذين لهم نفس الحق في الحياة والحرية والجرى وراء الترفيه . وحتى في حالة امكان هيمنة نوع ما من الذوق على جماعة بأسرها لفترة ما ــ أو على جانب كبير منها ــ فلا جدال أن نوعا آخر من الذوق سيخلفه ، وستبدو في نظره الأشياء التي كانت مصدر تسلية عند الأولين قد « قدم عهدها » . وهي كلمة عجيبة للغـــاية تكفي للكشف عن سر كل هذا النقد الزائف . فلو كان هذا الفن فنا حقا لما تأثر اطلاقا بفعل الزمن Vovon, Monsienur, Le temps ne .

والناقد يتعرض للازدراء عادة ، وان كان في الواقع يستحق الرثاء . والأشرار في هذا المقام هم الفنانون الأدعياء . فلقد أكدوا له أنهم يقومون بشيء جديد بدراسته ، الا أنهم فيما بعد قد فعلوا شيئا آخر غيره ، وهو شيء غير جدير بعناية أي ناقد . ولو أنه قد تم الكشف بطريقة حاسمة عن تلك العصبة الضخمة التي تتجر بالمرفهات اللذيذة على اعتبار أنها فن ، لتكشف هؤلاء النقاد على حقيقتهم . وســيكونون غالبـا كتاب دعاية ، وكثيرون منهم على هذا الحال . وربما توقفوا عن الاهتمام بحـــال الفن الزائف ، واتجهوا الى التركيز على الشيء الحق . وهو ما فعله بعضــهم بالفعـــل .

وما دام الفن قد اعتبر مماثلا للترفيه ، فان النقد سيتعذر . وحقيقة استمرار متابعته منذ أمد طويل ، وبجراة شديدة ، لدليل ساطع على مدى تشبث الوعي الأوربي الحديث بفكرته عن وجود شيء يسمى الفن ، وأننا يومــا من الأيام سنعرف كيف تميز بينـــه وبين حرفة الترفيه (١) .

(١) من غير الضروري أن الاحظ بأن عصبة أنصار الترفيه في الفن قد نجحت في افساد عدد لا بأس به من الكتاب الأكاديميين وغيرهم من أصحاب النظريات الذين جعلوا مذاهبهم الاستاطيقية ــ أو المضادة للاستاطيقا بمعنى أصح ــ تعتمد على مساواة الفن باللهو الذي يساعد على استحضار نوع ما من الانفعالات . وتمخض عن ذلك اعتبار « الجمال » أمرا « ذاتيا » . فالانسان (ويالة من انسان !) هو مقياس كل شيء . =

ومساواة الفن بالسحر تتمخض عن نفس النتيجة ، الا ان هذه النتيجة تتعرض بسهولة فى أى مجتمع يكون فيه السحر على جانب ما من القوة الى الاحتجاج بسبب استبدال الموضوعية الزائفة بموضوعية حقة ، واستبدال الكلية التجريبية بتعميم بحت . فأية واقعة ـ مثل القول بأن هذا الشخص قد قام بهذا الفعل او أن هذا الشيء قصيدة من الشعر ـ تعد صحيحة فى نظر اى انسان فى كل مكان وزمان . اما « جودة » العمل الفنى او « جماله » لو عنى بالجودة أو الجمال اثارة انفعالات معينة فى نفس الشخص الذى يستخدم هذه الكلمة ، فلا تتمتع بأية صحة منطقية مماثلة . فامتلاك هذه الصحة مقصور على الشخص الذى استثيرت هذه الانفعالات فيه . وقد يحدث أن يثير نفس هذا العمل نفس هذه الانفعالات لدى آخرين ، غير ان هذا لن يحدث على نطاق كبير ، الا اذا اعتقد المجتمع الذى حدث فيه ذلك بأنه ضرورى لصالحه .

وهذه العبارة بالغة الأثر . ونستطيع أن نلاحظ بطريقة عابرة أنها تحتمل تفسيرين . فالمجتمع فى حالة النظر اليه بيولوجيا يتألف من حيوانات من نوع معين تتصف كلها بفعل بعض مسببات كالوراثة مثلا بنوع معين من الأجهزة السيكولوجية . ووفقا لاطراد عمل الأجهزة ، فان اى منبه ذى طابع محدد سيحدث فى كل أفراد هذا المجتمع نوعا محددا من الانفعال . وسوف يكون هذا الانفعال ضروريا لصالح المجتمع ، لأنه يمثل جانبا ضروريا من طابع الجهاز السيكولوجى الذى يستند الى تماثله فى كل أفراد المجتمع أساس وحدته . وكلما ازداد وعى افراده بهذا الأساس فانهم سيدركون أن الاجتماع القائم على انفعال ضرورى لوحدة وجودهم باعتبار واقعة بيولوجية يعتمد عليها هذا الوجود . وتبعا لأية نظرة تاريخية الى المجتمع ، فان المجتمع يتألف من أشخاص يعيشون سويا بطريقة معينة نتيجة للصلة التى حققتها اللغة بينهم . وكلما شعر أى شخص منهم بأن مصالحه مرتبطة بمصالح المجتمع ، فستكون لكل مكون من المكونات التى تتألف منها هذه الطريقة المشتركة فى الحياة ، قيمة انفعالية باعتبارها القوة التى تربط أفراد المجتمع بعضهم ببعض . وفى هذه الحالة سيثير أى شيء وثيق الاتصال بطريقتهم المشتركة فى الحياة ، فى جميع أفراد المجتمع نفس نوع الاستجابة الى الانفعال .

= والنقاد (ومن المسلم به) أنهم آلهة وليسوا اناسا . الذين هيمنوا على العالم المتحضر زهاء قرنين ونصف من الزمان ووقفوا تجاه أية محاولات هائلة للتغيير ، قد رأوا إن اعتبار الجمال مسألة ذاتية يعنى أنهم خدعوا بغير علمهم (أو خربوا عقليا نظيفا) .

من هذا يتضح أنه وفقا لأية نظرة من النظرتين ، حيثما يوجد مجتمع من اى نوع ، فستكون هناك أشكال راسخة من السحر المشترك الذى يتمثل فى تحقيق استجابات مقننة معينة يشترك فيها كل أفراد هذا المجتمع نتيجة لاستحضار منبهات مقننة معينة . فاذا أسميت هذه المنبهات « أعمالا فنية » فانها ستشترك وكأنها تتصف «بالجودة» أو «الجمال» . وهاتان الصفتان لا تعنيان فى الواقع سوى قدرة هذه الأعمال الفنية على استحضار هذه الاستجابات . وكلما كان المجتمع مجتمعا بمعنى الكلمة فستستحضر الاستجابة المناسبة بالفعل فى كل افراده . فاذا أساء هؤلاء الأفراد استخدام الكلمات على هذا الوجه ، فانهم سيجمعون على وصف « العمل الفنى » بأنه « جيد » أو « جميل » . على أن هذا الاتفاق هو مجرد تعميم تجريبى يعد صالحا فى المجتمع ، باعتباره مؤلفا من أفراد يشاركون فى هذا الرأى . ومعنى هذا ضرورة عدم مشاركة الأعداء خارجه ، أو حتى الغرباء عنه ، والخونة المقيمين فيه ، فى هذا الرأى . فاذا خضع الفن لنفس النظرة التى ينظر بها الى السحر ، فستبدو هذه الاتفاقات والاختلافات وكأنها نقد . وسيعتقد فى اى مجتمع بأن أهم سمة يتسم بها الناقد الجيد هى الاصرار على اعتبار السحر السائد فى المجتمع فنا جيدا .

ووفقا لهذا المعنى ، يصبح النقد شيئا باطلا . وفى انجلترا ، وفى الوقت الحالى ، ليس هناك اى خطر من السير وراء هذا المعنى . اذ لا وجود لأفراد كثيرين — وان وجد مثل هؤلاء فان أترحم معدوم — يعتقدون بأنه من الأوفق مؤازرة الصناعات الانجليزية ، وأن نكد ونعمل لاظهار اعجابنا الفائق بالشعر الانجليزى والموسيقى الانجليزية أو التصوير الانجليزى باعتبار ، كل هذه الأشياء انجليزية . أو يعتقدون أن أية وطنية تتسم بمراعاة اللياقة تحول دون نقدنا لكلمات النشيد القومى البريطانى « ليحم الله الملك » أو موسيقاه أو نقدنا للصور التى تعرضها الأكاديمية سنويا لأفراد العائلة المالكة فى بريطانيا . الا أن الأخطاء كثيرا ما تنجم عن قلب نفس اساءات التصور . فكما رأينا فى نهاية الفصل السابق ، ثمة أشياء كثيرة من الأشياء التى تسمى فنا ، أو التى يستطاع تسميتها فنا — حتى بيننا وبين انفسنا وفى هذه الأيام — هى فى الواقع خليط من الفن والسحر ، والدافع المهيمن فيها هو السحر . والمطلوب من هذه الأعمال هو اضطلاعها بمهمة سحرية وليس بمهمة فنية . ولو ذكر لنا أى ناقد موسيقى أن « السلام البريطانى » لحن ردىء ، فاننا لن نعترض على ذلك ، باعتبار أن من حقه الكلام فى هذه المسألة . فلعل الناس فى عصر اليزابث قد أخطأوا عندما اعتقدوا بأن جون بول موسيقى بارع . الا انه

اذا حاول بعد ذلك أن يخبرنا بأن الأصح وفقا لذلك أن نستبدل به نشيدا قوميا آخر يؤلفه موسيقى أفضل - فى هذه الحالة ، فانه يكون قد خلط بين مسألة فنية ومسألة سحرية أخرى · فان الطعن فى السحر باعتباره فنا رديئا يعد حماقة مثل امتداح الفن باعتباره سحرا جيدا · وعندما يحاول مثلا أى فنان أن يقنعنا بأن تماثيلنا العامة رديئة من الناحية الفنية ، وأنه من الواجب تحطيمها لهذا السبب ، فاننا سنحار فى الحكم عليه ، هل هو أحمق أم محتال · فهو أحمق ، لأنه لايعرف أن هذه الأشياء سحر من ناحية اساسية ، وأن قيمتها تعتمد على خصائصها السحرية ، ولا تعتمد اطلاقا على خصائصها الفنية · وهو محتال ، لأنه يعرف ذلك جيدا ، الا أنه يخفيه حتى يستطيع استغلال نفوذه كستار يتخفى وراءه ، لكى يهاجم بطريقة غادرة المشاعر التى تربط بين أفراد مجتمعنا ·

٥ ـ الترفيه فى العالم الحديث

رأينا فيما سبق أن الترفيه يتضمن القول بتفرع التجربة الى جانب « حقيقى » وجانب « وهمى » ، وأن الجانب الوهمى يدعى ترفيها باعتبار أن الانفعالات التى تستثار فيه يتم افراغها فى هذا الترفيه ، ولا يسمح لها بالانسياب فى أمور الحياة « الحقيقية » ·

وهذا التفرع قديم بغير جدال قدم الانسان نفســه ، الا انه يبدو واهنا للغاية فى أى مجتمع سليم بحيث لا يكاد يذكر ، والخطر يلوح ، فى حالة اعتقاد الناس لدى تفريغ انفعالاتهم فى مواقف وهمية بأن الانفعالات اشياء يمكن أن تستثار لذاتها وأن يستمتع بها لذاتها ، ولا يلزم ان يكون ذلك على حساب النتائج العملية · والترفيه والاستمتاع شيئان مختلفان· فالاستمتاع هو شىء لاندفع أى ثمن فى مقابله ، أو بمعنى أصح لا ندفع له ثمنا فوريا · اذ أن هذا الثمن مثبت فى قائمة الحساب الى ان يأتى اليوم الذى يدفع فيه فيما بعد · وعلى سبيل المثال ـ انا اشعر بجانب من الارتياح عندما أعبث واقوم بكتابة هذا الكتاب ، الا اننى ادفع ثمنا فى مقابل ذلك هو الكدح والشقاء اذا ظهر الكتاب فى صورة سيئة ، وعندما انظر من نافذتي فأرى ليالى الصيف الطويلة وهى تمر الواحدة تلو الأخرى وتضيع هباء ، وعندما أتذكر وجود تجارب لهذا الكتــاب فى حاجـة الى تصحيح وفهرس فى حاجة الى اعداد ، ثم عندما ارى بعد ذلك فى النهاية نظرات شاحبة فى وجوه من جرحت مشاعرهم · وأنا اذا توقفت عن العمـــل واسترخيت فى الحديقة طوال النهار وقرأت دوروثى سايرز ، فاننى أحصل على متعة من هذا العبث كذلك ، الا اننى لن أدفع شيئا فى مقابله اطلاقا - وكل ما يحدث فى هذه الحالة هو ازدياد اعباء اليوم التالى عندما اعود الى

كتابى فأشعر بالفتور الذى تشعر به صـــباح كل يـــوم اثنين (بداية الأسبوع) • بالطبع ربما لايحدث مثل هذا الشعور بالفتور • فقد أعود الى الكتاب وأنا أشعر بحيوية ونشاط بعد زوال الاجهاد • فى هذه الحالة يتضح أن اليوم الضائع قد ضاع فى الاستجمام وليس فى الترفيـــه • والاختلاف بينهما يظهر فى الأثر السلبى أو الايجابى الذى يعود على طاقة الانفعال المطلوب للحياة العملية •

والترفيه يصبح خطرا على الحياة العملية عندما يزداد الدين المستحق على حصيلة طاقة الحياة بحيث يتعذر تعويضه فى سبل الحياة المعتادة • وعندما تبلغ هذه الحالة حد التأزم يحدث افلاس فى الانفعالات المطلوبة لسير الحياة العملية أو الحياة العقلية • وهى حالة تتحدث عما فيها من تبلد غير محتمل أو نصفها بأنها كدح وشـــقاء ، فهى تعنى حدوث مرض معنوى ، أعراضه هى دوام اشتهاء الترفيه والعجز عن اظهار اى اهتمام بامور الحياة العادية والأعمال الضرورية لتسيير الحيـــاة وأمور المجتمع الرتيبة • والشخص الذى استفحل عنده الداء هو الشخص الذى تشبع الى حد ما بفكرة أن الترفيه هو الشىء الوحيد الذى يجعل الحياة جديرة بالعيش • والمجتمع الذى تأصل فيه الداء هو المجتمع الذى يشعر فيه أكثر الناس بمثل هذه المعتقدات فى أغلب الأحيان •

وتأثير المرض المعنوى (أو النفسى وفقا للغو الحديث) قد يكون قاضيا ـ أو غير قاض ـ على الشخص الذى يعانى منه • فقد يدفع الى الانتحار على أساس انه المخرج الوحيد من Taedium vitae (القرف من الحياة) ، وربما حاول هذا الشخص الهروب منه باللجوء الى الجريمـــة أو الثورة أو اية ناحيـــة مثيرة • وربمـــا لجأ الى الانغماس فى الشراب أو المكيفات ، أو سمح لنفسه بالاسترسال فى التكاسل ، أو الاستسلام فى صمت لحياة لايحدث فيها اى شىء مثير للاهتمام • فهى تبدو محتملة فقط عندما لا يفـكر فى كم هى غـير محتملة • الا أن هذه الأمراض المعنوية تتميز بناحية ، فقد يكون تأثيرها مهلكا لأى مجتمع تتأصل فيه بغير أن يكون تأثيرها قاضيا كذلك على أفراد هذا المجتمع • فالمجتمع يمثل طابع الحياة المشتركة التى يحياها أفراده • فاذا ازداد ضيقهم باتجـــاه هذه الحياة الى حد شروعهم فى اتباع اتجاه مختلف ، فان المجتمع القديم يموت حتى اذا لم يلحظ أحد ميتته •

لعل هذا المرض ليس بالوحيد الذى قد تموت بسببه المجتمعات • الا انه احد هذه الأمراض بغير مراء • فلا ريب أنه كان مثلا المرض الذى

تسبب فى القضاء على المجتمع اليونانى الرومانى · والمجتمعات قد تموت ميتة عنيفة كما حدث لمجتمعى الانكا (فى بيرو) والأزتيك (فى المكسيك) اللذين قضى عليهما الأسبانيون بمدفعيتهم فى القرن السادس عشر · وقد يعتقد أحيانا قراء الكتب التاريخية المثيرة بأن الامبراطورية الرومانية قد انتهت بنفس الطريقة على يد الغزاة البرابرة · وهذه النظرية مضحكة وان كانت غير حقيقية · انها ماتت بفعل المرض وليس بسبب العنف · وكان المرض هو اعتقاد قد نما طويلا وتمكن ، وهو الاعتقاد بأن أسلوبها فى الحياة لم يعد جديرا بالبقاء ·

ونفس المرض قد استشرى بيننا وذاع أمره · ومن بين أعراضـــه ما حدث من تضخم فى تجارة الترفيه لم يسبق لها مثيل للافاقة ما غدا نهما لا يمكن اشباعه · فهناك بكل وضوح ما يشبه الاجماع العالمى على وصف مختلف الاعمال التى تستند اليها حضارة مثل حضارتنا بأنها كدح غير محتمل (وعلى الأخص أعمال تشغيل الصناعة والأشغال المكتبية فى أى مصلحة من المصالح ، بل وتوصف بذلك أيضا أعمال الزراع وغيرهم من الباحثين عن لقمة العيش الذين يعتبرون المحركين الأساسيين فى المحافظة على أية حضارة ظهرت الى الآن) · وهناك اجمـــاع كذلك على الظن بأن ما جعل هذه الحالة غير محتملة ليس مرارة الفقر ، أو سوء حالة المأوى ، أو المرض ، بل طبيعة العمل ذاته فى الأحوال التى خلقتها حضارتنـــا · وترتب على ذلك المطالبة بحصة أكبر من الفراغ ــ وهو مطلب يصـادف ترحيبا عالميا ويعد أمرا معقولا ــ ويعنى ذلك الســـماح بالوقت اللازم للتسلية ، وخلق وسائل الترفيه التى تملأ هذا الفـــراغ مثل تناول المسكرات والتدخين وغيره من العقاقير ، لا لأغراض متصـــلة بالطقوس الدينية ، بل لاماتة الأعصاب وسلب الوعى وابعاده عن مهام الحياة العادية المضجرة والمثيرة · وهناك اعتراف يكاد يكون عالميا بوجود شعور دائم ــ أو دائم التكرر بالضجر والافتقار الى الاهتمام بالحياة · وبوجود محاولات قلقة لازاحة هذا الضجر اما بزيادة الترفيه ، أو بالاتجاه الى حرف خطيرة أو اجرامية · وأخيرا ــ ومنعا للاطالة ــ ثمة اجماع على ادراك أن وسائل العلاج المعتادة لم تعد مجدية · وأن جرعة الدواء يجب أن تضاعف · وهو أمر مألوف عند كل افلاس يصادفه التقدم فى آخر مراحله ، مع مراعاة الاختلاف فى الظروف والأحوال Mutatis Mutandis .

هذه الأعراض تعد كافية لازعاج أى انسان يفكر فى مستقبل العالم الذى يعيش فيه · فهى كافية لازعاج حتى أولئك الذين لا يتعدى تفكيرهم فى المستقبل مثل حياتهم · فهى توحى بأن حضارتنا تدور فى دوامة ، وأن

هذه المتوالية مرتبطة بطريقة ما باتجاهها نحو الترفيه ، وان هناك كارثة ما وشيكة الوقوع ، علينا ان نعنى بفهمها ، الا اذا كنا نرى ان الأفضل هو اغماض أعيننا والتردى فى التهلكة ، أو قدر لنا ان نترنح فى الظلام .

وقد يمكن تقسيم الكلام عن تاريخ الترفيه فى أوربا الى فصلين . الفصل الأول ــ وعنوانه Panem et circenes (الخبز والسيرك) يدور حول التسلية فى العالم القديم المضمحل،ويتكلم عن استعراضات المسرح الرومانى ومسارح المدرجات الرومانية ، التى كانت تعتمد فى عادتها على الدراما الدينية والألعاب الرياضية فى العصر اليونانى القديم . والفصل الثانى وعنوانه : Le monde ou l'on s'amuse (العالم حيث نلهو) فيه يستطاع وصف التسلية فى عصر النهضة والعصور الحديثة ، التى كانت أرستقراطية فى البداية ــ اذ كان فنانو الأمراء يعدونها لأولياء نعمتهم ــ وتحولت بعد ذلك شيئا فشيئا من جراء تحول المجتمع نحو الديمقراطية ، الى أن أصبحت الصحافة والسينما هذه الأيام . واستمد هذا النوع بجلاء مادته على الدوام من الفنون الدينية فى العصـــور الوسطى كالتصوير والنحت والموسيقى وفن العمارة والمواكب والخطابة .

والفصل الأول يصح أن يبدأ بأفلاطون . ومن العسير علينا أن نفهم ملاحظات افلاطون عن الشعر والفنون الأخـــرى . لا ــ كما يزعم مؤرخو الفكر عادة ــ « لأن الاستاطيقا كانت فى طفولتها » ، وكانت افكار افلاطون الخاصة بها ناقصة ومضطربة » أو لأن أفلاطون ــ كما يتوهم البعض ــ كان متعصبا ولم يكن يهتم بالفن : بل يرجع هذا الى ان المسائل التى تناولها افلاطون لم تكن مماثلة للمشكلات المألوفة فى فلسفة الفن الأكاديمية التى نتوقعها . اذ كانت مسائل من نوع جد مختلف ذات صـلة وثيقة للغاية بأحوالنا العملية. فقد عاش أفلاطون فى زمان أفسح فيه بجلاء الفن الدينى لليونانيين الأوائل ــ كفن النحت الأولمبى ودراما أسخيلوس ــ المجال للفن الترفيهى الذى ظهر فى العصر الهلينى . ولم يبـدُ هذا التغير فى نظـر افلاطون دليلا على ضياع تراث فنى عظيم وحلول تدهـور فنى فحسب ، بل بدا فى نظره دالا كذلك على خطر يهدد الحضارة فى شمولها . فقد كان على علم بالاختلاف بين الفن السحرى والفن الترفيهى ، وهاجـــم الفن الترفيهى مستخدما كل قوى منطقه وبلاغته .

ولقد أساء بصورة عامة القراء المحدثون ــ بتأثير تحاملهم الذى يترتب على المساواة التى قررها القرن التاسع عشر بين الفن والترفيه ــ تفسير هجوم افلاطون على الترفيه وفسروه بأنه هجوم على الفن ، كما ألقوا على

انفسهم إعلان استيائهم من ذلك باسم النظرة الاستاطيقية الصحيحة . واستحسنوا ارسطو باعتباره أكثر انصافا فى تقدير قيمة الفن . والواقع مع هذا أنه لا وجود لاختلاف كبير بين نظرة افلاطون للشيء ونظرة ارسطو له ، باستثناء نقطة واحدة . فافلاطون كان يرى أن الفن الترفيهى يثير انفعالات لا تتجه الى أى منفذ يؤدى الى الحيـاة العملية . واستخلص من هذا خطأ بأن الاسراف فى تنمية هذا الفن سـوف يؤدى الى تولد مجتمع مثقل بأعباء انفعالات لا طائل وراءها . أما ارسطو فلم ير وجـوب تحقق ذلك . اذ يتم تفريغ الانفعالات التى يولدها الفن الترفيهى عند الترفيه ذاته . وادى خطأ افلاطون فى هذا الصدد الى اعتقاده بأن علاج شرور العالم المستسلم للتسلية ، لن يتحقق الا اذا خضع الترفيه للتوجيه أو تم القضاء عليه . الا انه بعد أن توطدت أقدام الترفيه لم يعد هذا ممكنا . فقـد ارتبطت العلة بالمعلول ، وعند اجراء اية محاولة للفصل بينهما ، فانهمـا سيلتئمان . وما بدا علة للداء ، لم يعد الآن أكثر من عارض له ، بحيث أصبح من العبث علاجه (١) .

ولم تظهر الأخطار المحدقة بالحضارة التى تنبأ افلاطون فى افكاره بوقوعها الا بعد أمد طويل . اذ كان المجتمع اليونانى الرومانى قويا للغاية ، بحيث امكنه أن يدفع من طاقة حياته اليومية فائدة الدين المتراكم زهاء ستة قرون أو سبعة . الا أنه بعد افلاطون تعرضت حيـــاة هذا المجتمع للنكوص بسبب الافلاس فى المشاعر . وبلغت هذه الأزمة غايتهـــا عندما قامت روما بخلق طبقة من البروليتاريا التى تعيش فى المدينة ، اقتصرت مهمتها على اكل الخبز المباح ومشاهدة الاستعراضات المباحة . وانتهى هذا الى ظهور طبقة برمتها يصح القول بانه لم يكن عندها أى عمل تؤديه . اذ لم تكن لها اية وظيفة ايجابية فى المجتمع (اقتصـــادية أو عسكرية او ادارية او فكرية أو دينية) . فقد اقتصرت مهمتها على تلقى العـون والترفيه . فلما حدث هذا تحققت نبوءة الكابوس (٢) الذى تنبأ به افلاطون

---

(١) يصح اضافة القول بأن المشكلات الحقة فى الاستاطيقا لم تغب تماما عن ابحاث كل من افلاطون وارسطو ـ وافلاطون على الأخص . اذ جاء ذكرها ضمنا وكانت تبرز بين الفينة والاخرى بحيث تطغى على كلامهما عن الفن الترفيهى .

(٢) الجمهورية (٥٧٢ ـ B ـ ٨٠) . انظر كتـاب Rostovtzeff (روستوفتسيف) Social & Economic History of the Roman Empire (التاريخ الاجتماعى والاقتصادى للامبراطورية الرومانية) . من الفصل التاسع الى الفصل الحادى عشر . وله بحث النتائج التى حدثت فى احدى ولايات الامبراطورية الرومانية عندما اشتركت فى كتاب ـ تاريخ اكسفورد لانجلترا Oxford History of England (الجـزء الاول ـ ١٩٣٧) انظر بوجه خاص الفصلين الثانى عشر . والثـالث عشر . وعلى الاخص ، ص ٢٠٧ .

عن ظهور مجتمع مستهلك • فلم تكن المسألة أكثر من مسألة وقت • فقد نصب النحل أحد ذكور الخلية ملكا عليها ، وبهذا انتهت قصة الخلية •

وحالما يتم خلق طبقة يقتصر إهتمامها على الترفيه سيكون دورها مماثلا لدور الدمل الذي يستنزف شيئا فشيئا كل طاقة انفعالات الحياة الفعلية • وانتشـــار الترفيه أمـر لن يستطاع الوقوف في وجهـــه • ولم يستطع أحد ـ برغم محاولة الكثيرين ـ أن يعيد الحياة الفعلية باشرابها روحا جديدة من المقاصد الدينية أو الجدية الفنية • واستمرت الدوامة في دورانها وسط مظاهر قد نسيت تماما الآن ، فلا يذكرها سوى قلائل من الباحثين المنقبين ، الى أن نما وعي جديد بدت الحياة العمليـــة في ظله شديدة الاثارة للاهتمام بحيث لم تعد هناك أية حاجة للترفيه المنظم • وتداعى وعي الحضارة القديمة بعد أن انقسم انقساما جذريا قبل اجتياح هذا الوعي الجديد • وهجر العالم ، الذي أصبح مسيحيا ، المســارح ، والمسارح ذات المدرجات • فقد بدأت العصور الوسطى وولد فن سحري ـ ديني جديد • والفن هذه المرة يخدم الانفعالات التي ترمي الى تقوية العالم المسيحي وتدعيمه •

ويصبح بدء الفصل الثاني من القـــرن الرابع عشر عنـــدما بدأ التجار والأمراء يغيرون طابع العمـــل الفني برمتـــه بتحويله من خدمة الكنيســـة الى خـدمة أغراضهم الشخصية • وســـوف تبين هذه الدراسة كيف تعرضت هذه الحركة الجديدة منذ عهد مبكر للغاية للعداء العنيف ، ومن أمثلته : العداء الذي دفع سافوناارولا الى حرق لوحـة ميكل انجلو ، وكيفية استغلال هذا العداء لصالح عهد الاصلاح الديني ، وكيف كانت الحرب التي شنها على الفن السـحري أكثر مرارة من حـــربه على الفـن الترفيهي•وهو في هذا يختلف عن بيورتانية أفلاطون المزعومة • وستبين هذه الدراسة كذلك كيف دخل هذا العداء التقليدي الى تيـار الحضارة الحديثة الأساسي بعد أن ورثه أصحاب البنـــوك وأرباب الصـــناعة ـ باتجاهاتهم المستقلة عن الكنيسة ـ الذين يمثلون الطبقة التي أصبح لها السـيادة في العـــالم الحديث ، وكيف أدى ذلك الى دفع الوعي الفني للعالم الحديث ـ في نفس اللحظة التي كان يتحرر فيها من قيود الترفيه ـ الى موقف جعله ينظر الى الفن وكأنه شيء كريه منبوذ •

وسوف تبين هذه الدراسة كيف حاولت هذه البلوقراطية الجديدة ، بعدائها الموروث للفن الذي تغلغل فيها • واعتمادا على هيمنتها الاجتماعية والسياسية الجديدة ، محاكاة أساليب الأعيان بعد أن حلت محلهم ، وكيف

عادت هذه المحاولة الفنون ، واشترطت أن تقبل الفنون هوجة المرفهات الى غاياتها ، وكيف انتهت هذه الطبقات المهيمنة الجديدة نفسها بامكان حدوث توافق بين استمتاعها بهذه المرفهات والسير على قاعدة دينية لا تعترف بشيء في الحياة سوى العمل . وكان أثر ذلك وبيلا على كلا الطرفين . فبعد أن كافح الفنانون من القرن السابع عشر الى بداية القرن التاسع عشر من أجل الوصول الى تصور جديد للفن ، يبعده عن كل من فكرة الترفيه وفكرة السحر ، ويؤدى الى تحرره من كل تبعية للكنيسة أو للتعبير على السواء تنكر الفنانون لهذه الأفكار ، وتخلوا عن مشقة تنمية هذا التصور الجديد بحيث يبلغ ذروة امكاناته ، وتزيوا بأزياء الخدم ثانية بعد ان كانوا قد طرحوها جانبا . الا أنهم تغيروا الى ما هو أسوأ ، كما يحدث دائما عندما يرتد العبيد الثائرون الى العبودية . فقد كان سادتهم القدماء بفضل تنورهم أنصارا أحرارا ومشجعين ، راغبين فى الحصول من اتباعهم على أفضل ما فى جعبتهم . أما السادة الجدد فكانوا يطلبون فى شيء أقل من ذلك بكثير . فليس هناك ما يحول دون الاستمتاع بملهاة جديدة مماثلة لنظيرتها فى عصر الاستعادة ، أو الى كلام منطلق على طريقة شوسر أو شكسبير . وساد الميل الى كل بسيط هين على طريقة « باودلر » (١) . وهكذا سار القرن التاسع عشر فى اتجاهه ، وحدث تدهور مستمر فى المقاييس الفنية بالمقارنة بسنواته الأولى ، الى أن بدأ افاضل الناس شيئا فشيئا يؤمنون لا برسالة الفن الترفيهية فحسب ، بل باسفافه . اذ ان العبيد يميلون الى تعلم الرغبات التى نبذها سادتهم .

ولم يكن حال السادة أفضل من ذلك . فان الضمير لم يدع مجالا فى حياتهم للترفيه . فلما قبلوا الجانب الترفيهى فى الفن ، كان معنى ذلك قيامهم بلمس الحجر المحرم ، ولم يعد للاعتقاد فى قداسة العمل أى اثر فى نفوسهم . واعتادوا هجر أشغالهم بمجرد اقتنائهم ثروة ، « والتقاعد » شأن الأعيان الزائفين . وما يميزهم عن الأعيان الحقيقيين ليس طريقتهم فى نطق الكلمات ، او عاداتهم فى تناول الطعام ــ التى لم تزد فى غرابتها عن عادات الكثيرين من الأشراف والنبلاء ــ بل هو حقيقة عدم التزامهم بالقيام باية واجبات تجاه المجتمع (عسكرية أو ادارية أو سحرية) مماثلة للواجبات التى شغلت الأعيان الحقيقيين . فلا شيء يشغلهم خلاف الترفيه عن أنفسهم ، وكثيرون منهم قد لجأوا فى سبيل تحقيق ذلك الى جمع الصور واشياء أخرى اقتداء بنبلاء القرن الثامن عشر . ومتاحف

---

(١) باودلر مختزل شكسبير . وتنكر هذه العبارة على سبيل الاستهزاء من بعض انواع التبسيط .

الفن في بلدان الشمال شاهدة على ذلك • أما الفقراء ، وهم آخر من يحرص على أية تقاليد فكانوا يعرفون أن لعنة الله تنصب على الكسل والتبطل ، ويتحدثون عن العثرات التي تعثر فيها القرن التاسع عشر بأجياله الثلاثة •

وكانت هذه أول مرحلة في الدوامة ، أما الثانية وهي أكثر أهمية وخطورة فكانت الفساد الذي حل بالفقراء أنفسهم • فحتى ما يقارب نهاية القرن التاسع عشر كان لسكان الريف في انجلترا فن خاص بهم له جذور ممتدة في الماضي السحيق ، وإن كان ما زال حيا بقوته الخلاقة التي تتمثل في الأغاني والرقصات والحفلات الموسمية والدرامات والمواكب • وكل هذه المظاهر ذات غاية سحرية ، وكلها مرتبطة برباط عضوي بالعمل في الزراعة • وأزيل كل هذا من الوجود بعد جيل واحد بفعل سببين : السبب الأول — اللائحة التعليمية الصادرة سنة ١٨٧٠ التي فرضت على سكان الريف تعليما قد استند في أساسه على معيار يناسب سكان المدن • وكانت هذه أول خطوة للقضاء رويدا رويدا على طابع الريف الانجليزي بعد أن هيمنت الطبقة الصناعية والتجارية • والسبب الثاني — الكساد الزراعي ، وهو اسم لا يرجع الى أية مصادر رسمية ويصح اطلاقه على مجموعة الأحداث المتتالية التي كان جانب منها عرضيا ، وكان جانب آخر متعمدا ، وتسببت في القضاء على رخاء المزارعين الانجليز في الفترة ما بين ١٨٧٠ — ١٩٠٠ (١) •

وتعرض الفقراء القاطنون في المدن الى شيء مماثل • فقد كان لديهم كذلك فن شعبي قوي مزدهر من نفس هذا النوع السحري ، حرموا منه أيضا بعد صدور القوانين المنظمة التي فرضت عليهم باعتبارها سلاحا دنيويا في يد بيوريتانية « أرباب الصناعة المهيمنين » • ولن يكون هذا المكان مناسبا لسرد أخبار الاضطهاد الطويل ، الا أنه يكفي هنا القول بأنه حوالي سنة ١٩٠٠ أمكن تطهير كل من المدينة والريف نهائيا من الفن السحري الذي أصبح يعرف بعد ذلك باسم الفولكلور • ولم يبق منه سوى آثار واهنة تدعو إلى الرثاء • وانتهى الهجوم على الفن السحري ، وبهذا أصبحت أرواح الفقراء خاوية نظيفة •

---

(١) انظر كتاب للمستر R. C. K. Ensor — تاريخ اكسفورد لانجلترا Oxford, History of England (الجزء الرابع عشر — ١٩٣٦) وعلى الأخص الفصل الرابع والفصل السادس •

وتجاه بعد ذلك الفن الترفيهي : وأول شيء ظهر منه هو كرة القدم وهي امتداد ترفيهي لنــــوع من الطقوس كان يمارس حتى وقت قريب في المواسم الدينية في بلدان الشمال . وبعد ذلك ظهرت السينما وظهر الراديو . وبذا ازداد ولع الفقراء في جميع انحاء البلاد بالترفيه . الا أن حادثا آخر قد حدث في نفس هذا الوقت . فقد أدت زيادة الانتــــاج ، كما أدى تدهور النظم الاقتصادية الى ظهور طبقة من المتعطلين الذين أرغموا كارهين على حياة متعطلة خالية من الفنون المســحرية التي استمتع بها جدودهم قبل ذلك بخمسين سنة ، كما تركوا بغير عمل أو غاية في مجتمع يحيا على Panem et Circenses (الخبز والسيرك) أو على الصــدقة والأفــلام .

والاسترشاد بأمثلة تاريخية مماثلة يؤدى الى الضلال . فليس هناك ما يؤكد اتجاه حضارتنا في طريق مماثل لاتجاه الامبراطورية الرومانية في آخر عهدها : الا أن التشابه مثلما ظهر حتى الآن وثيق الى حد يدعو الى الانزعاج . وقد يستطاع الحيلولة دون وقــوع الكارثة ، غير أن الخطر حقيقى . فهل هناك ما يمكننا القيام به ؟

ثمة أشياء مؤكدة علينا ألا نحاول القيام بها . فالعلاج الذى نادى به افلاطون غير مجد ، وربما لجأ أى ديكتاتور الى اغلاق دور السينما ، والى ايقاف الارسال بالراديو وعدم الســماح باذاعة أى شىء خــلاف صوته ، والى مصادرة الصحف والمجلات ، والى اتباع كل وسيلة مستطاعة لايقاف مصادر التسلية . غير أن مثل هذه المحاولات لن تجدى فتيلا . ولن تصل الحمــاقة بأى ديكتاتور على جانب لا بأس به من الفطنــة الى الحد الذى يدعوه الى القيام بذلك .

والعلاج الذى يعتمد على رجاحة العقــل بلا فائدة . فلن يستطاع النهوض بجموع مرتادى الســينما وقراء المجلات بتزويدهم بوسائل الترفيه الأرستقراطية التي كانت شائعــة فيما مضى بدلا من هذه المرفهــــات الديمقراطية . وتسمى هذه الوسيلة جعل الفن في مســتوى الجماهير . غير أن هذا الكلام تهريج . لأن ما يقدم للجمهور هو ترفيه كذلك ، قد قام باعداده ، بذكاء ، شكسبير أو بيرسيل (وهو موسيقى انجليزى) لادخال الســرور في قلوب الجماهير على عهد اليزابث أو فترة الاستعادة . الا أن هذه الأشياء برغم ما فيها من عبقرية ، قد غدت الآن أقل قدرة على تلهية الناس من ميكى ماوس أو كموسيقى الجاز ، مع استثناء أولئك الذين تدربوا بعد جهد على الاستمتاع بها .

والعلاج الذى يعتمد على احياء الاغانى الشعبية غير مجد • فقد كان الفن الشعبى الانجليزى فنا سحريا • ولم تعتمد قيمته فى نظر أصحابه على مزاياه الاستاطيقية (ومن غير الضرورى ان يعرض علينا النقاد الذين يتشاحنون حول هذه المزايا وجهة نظرهم) ، بل اعتمدت على صلته التقليدية بأعمالهم ومواسمهم واعيادهم • ولقد سلب أصحاب هذا الفن مما يمتلكون • وانقطع هذا التقليد • ولن تستطيع رتق أى تقليد • ومن الحماقة اعادته ثانية فى صورته المهلهلة هذه • ولن تجدى المحاسبة فى هذا الشأن • ولم يبق سوى مواجهة الحقائق •

وعلاج انصار الحرب غير مجد فلسنا بحاجة الى شراء مسدسات والى الاندفاع للقيام بأى عمل عنيف ، لأن ما يعنينا هنا هو ما يهدد الحضارة بالموت ، وهو شىء آخر غير موتى أو موتك أو موت أى أناس آخرين تستطيع اصابتهم قبل اصابتهم لنا • انه أمر لا يمكن ايقافه أو تعجيل خطاه بوساطة العنف • فالحضارات تموت وتحيا لا بالتلويح بالأعلام أو على صوت طلقات المدافع الرشاشة فى الطرقات ، بل فى الظلام • فى سكون ، عندما لا يشعر أحد بها • ان نعيها لا ينشر فى الصحف على الاطلاق • وبعد ذلك بأمد طويل ، قلائل هم الذين يدركون ان هذا حدث عندما يتاملون فيما مضى •

والآن فلنعد الى مهمتنا • فنحن الذين نكتب هذا الكتاب ونقرؤه ، أناس معنيون بالفن • ونحن نعيش فى عالم كل ما يسمى فيه باسم الفن عبارة عن ترفيه • وهذه هى حديقتنا وهى بحاجة الى تهذيب ، فيما يبدو •

الفصــل الســادس

الفن بمعناه الحق

أولا ـ الفن بوصفه تعبيرا

١ ـ المشكلة الجديدة

واخيرا انتهينا من الكلام عن النظرية التقنية فى الفن وعن الأنواع المختلفة التى تدعى باطلا بالفن • وتنطبق عليهـا هذه النظرية انطباقا صحيحا • ولن نعود اليها مستقبلا الا اذا أرغمتنا على الالتفات اليها زعهدت بعرقلة تقدم موضوعنا •

وموضوع البحث هو الفن الحق • وبحق لقد ابدينا اهتماما شديدا به بالفعل ، الا أن هذا قد كان فى صورة سلبية فحسب ، اذ عرضنا له بالقدر الذى كان كافيا للفصل بينه وبين مختلف الأشياء التى أقحمت نفسهـا باطلا فيه • وعلينـــا الآن أن نتجه الى الجانب الايجابى من هذه المهمة نفسها ، وان نتساءل : أى أشياء يصح اعتبارها منتمية اليه ؟ •

وقيامنا بذلك يعنى أننا مازلنا نبحث فيما يسمى بمسائل الوقائع او بما أسميناه فى الفصل الأول بمسائل التطبيق وليس بالمســائل النظرية • فنحن لا نرمى الى اقامة براهين يطالب القارىء بفحصها ونقدها على أن يقبلها اذا لم يجد اى خلل خطير يشوبها • كما أننا لن نقدم اليه معلومات ونطلب منه تقبلها على مسئولية الشهود ، بل سنبذل قصارى جهدنا لكى نتذاكر وقائع نعرفها جميعا على أفضل وجه • مثل القول بأننا فى مناسبات معينة نستخدم كلمة فن بالفعل او اية كلمة قريبة منهـا

للدلالة على بعض أنواع من الأشياء ،كما أننا نستخدمها كذلك بالمعنى الذى أفردناه الآن جانبا باعتباره المعنى الحق للكلمة · ومهمتنا الآن هى تركيز انتباهنـــا على هذه الاستخدامات الى أن نتحقق من توافقهـــا واتساقها · وهذا ما سنضطلع بالقيام به فى هذا الفصل وفى الفصل التالى ، اى اننا سنقوم بتحديد الاستخدامات التى تتســـق مع هذا المعنى ، وبذلك تســــتطيع أنشاء نظرية فى الفن الحق يجيء ذكرها فيما بعد ·

والرجوع الى الوقائع لن يكون مثمرا من الناحية العلمية الا اذا عرف الباحث بدقة ما المسائل التى يأمل برجوعه الى الوقائع اجابتها · فاول مهمة لدينا اذن هى تحديد المسائل التى أصبحت تواجهنا نتيجة لتداعى النظرية التقنية · وقد يتخيل البعض « ان هذا أمر سهل · فبعد أن تداعت النظرية التقنية ما علينا الا ان نبدأ ثانية من البداية ، وان نضع نصب أعيننا نفس السؤال وهو ما الفن ؟ » ·

وهذه اساءة فهم بمعنى الكلمة · فعند أى شخص يعرف واجبه كعالم أو مؤرخ أو فيلسوف ، أو يقوم بأى نوع من أنواع البحث ، رفض اية نظرية زائفة يعنى تحقق خطوة ايجابية فعالة فى بحثه · اذ ان هذا سيجعله لا يواجه نفس السؤال القديم مرة أخرى ، بل سيواجه سؤالا جديدا اكثر دقة فى مصطلحاته ، ومن ثم فانه سيكون أسهل فى الاجابة · وسيرتكز هذا السؤال الجديد على ما تعلمه من النظرية التى رفضها · فاذا كان لم يتعلم شيئا فان هذا يدل اما على شدة حماقته (أو لفرط كسله) بحيث لا يستطيع التعلم ، أو أنه نتيجة لخطأ سيىء الحظ فى الحكم قد أضاع وقته فى نظرية بلهاء الى حد أنه لا يمكن تعلم أى شىء منها · فاذا لم تكن النظرية المرفوضة بلهاء تماما ــ حتى وان كانت غير صحيحة فى جملتها ــ وكان الشخص الذى رفضها ذكيا مدققا الى حد معقول ، أمكن التعبير دائما عن فحوى نقده فى صيغة مماثلة لما يلى : « النظرية غير مقبولة من حيث نتائجها العامة ، الا أنها أثبتت بعض نقاط ينبغى مراعاتها من الآن فصاعدا » ·

ومن السهل اتباع هذا الاتجاه ، فى الأبحاث التاريخية على سبيل المثال ــ اذ تبدو فيها بوضوح تام اختلافات مثل الاختلافات القائمة بين اية وثيقة تم اكتشافها والتفسير الذى يضاف اليها ، بحيث يستطيع اى مؤرخ عند نقده لعمل مؤرخ آخر أن يقرر خطاه الشامل فى نظرته

العامة الى اية حادثة معينة ، وان كانت الوثائق المرتبطة بهذه النظرية التي اكتشـــفها تعد اضافة باقية الى المعرفة ، واتباع هذا الاتجاه في حالة الدراسات الفلسفية اقل سهولة • ويرجع هذا من ناحية الى وجود بواعث قوية تحول حتى دون محاولة القيام بذلك • اذ أن الفلاسفة ـ وعلى الأخص أصحاب المناصب الاكاديمية ـ قد ورثوا تقليدا يرجع الى عهد بعيد يدعوهم الى المناقشة بقصد المناقشة • فهم يعتقدون ـ حتى اذا يئسوا من بلوغ الحقيقة ـ بأن كبرياءهم تدعوهم الى تسفيه الفلاسفة الآخرين • وهم يتحولون بفضل تطلعهم الى الحصول على شهرة اكاديمية الى نوع من المجادلين المأجورين الذين يســعون الى العراك مع زملائهم الفلاسفة والى التنديد بهم أمام الرأى العام ، لا بقصد تقدم المعرفة ، بل لاثبات تفوقهم وبراعتهم • فلا عجب اذا تعرضت الفلسفة للتنقص من الرأي العام ومن طلاب المعرفة الذين تعلموا الا يبالوا بالنصر مثل مبالاتهم بالحقيقة •

وترتكز اية نظرية فلســفية خاطئة اولا لا على الجهل بل على المعرفة • فمن يقومون بانشائها يبدءون بفهم الموضوع فهما جزئيا • وبعد ذلك يتجهون الى تشويه ما عرفوا بتحريفه حتى يتوافق مع اية فكرة سبق تصورها • واية نظرية استطاعت أن تحظى بثناء عدد كبير من النابهين تدل دلالة راسخة على اعتمادها على استقصاء موضوع البحث بقدر كبير ، وبندر تعرض هذا الموضوع لأى مسخ كلي وقاطع • فهى لذلك تعبر عن حقائق جمة ، الا أنه لا يمكن تقسيمها الى قضايا صحيحة وأخرى باطلة ، لأن كل قضية متضمنة فيها ستتعرض للحكم عليها بالبطلان• واذا أريد فصل الحقيقة التي اعتمدت عليها من الباطل لوجب اتباع منهج خاص للتحليل • وهذا المنهج يتألف من فصل الأفكار السابق تصورها التي كانت سببا في المسخ ، وبيان الصيغة التى بدا فيها هذا المسخ ، وكيف حدث تطبيقه على الحقائق • وهكذا يمكن الاهتداء الى ما أراد قوله أولئك الذين اخترعوا النظرية او تقبلوها • ويتوقف على مدى ازدياد تقبل النظرية ومدى ما يتمتع به من تقبلوها من ذكاء ، احتمال الفائدة التي ستعود من النتائج التى أسفر عنها التحليل باعتبارها نقطة بدء لأى ابحاث أبعد من ذلك •

والآن ، سنطبق هذا المنهج على النظرية التقنية في الفن • وصيغة المسخ قد سبقت معرفتها عند تحليلنا لفكرة الصنعة (الفصل الثاني ـ ١) • ولقد لجأ مخترع النظرية بسبب تحمسهم لهذه الفكرة الى

ارغام معتقداتهم عن الفن على التوافق معها • وأول خاصية جوهرية تتميز بها الصنعة هي التفرقة التي تتضمنها بين الوسيلة والغاية • ولو تصورنا الفن مماثلا للصنعة ، لوجبت قسمته بالمثل الى وسيلة وغاية • وقد رأينا من الناحية الفعلية أنه لا ينقسم الى مثل هذين القسمين • وعلينا الآن أن نتساءل : ما الذى دفع أى انسان الى مثل هذا التفكير ؟ ، وما الشيء الموجود فى حالة الفن الذى أخطأ هؤلاء الناس فى ادراكه بحيث جعلوه مشابها للتفرقة المعروفة بين الوسيلة والغاية ؟ • فاذا لم يوجد أى شيء من هذا القبيل ، لكان معنى هذا أن النظرية التقنية فى الفن مجرد اختراع بلا مسوغ أو أساس ، ولغدا لأولئك الذين قرروها وقبلوها مجرد طائفة من الحمقى ، ولكان تفكيرنا فيها مضيعة للوقت • هذه فروض لا أنوى الأخذ بها •

١ ــ على هذا تكون أول نقطة تعلمناها من نقدنا هي وجود فارق فى الفن الحق يشـــبه الفارق بين الوسيلة والغاية ، وان كان ليس مماثلا له •

٢ ــ العنصر الذى أسمته النظرية التقنية بالغاية قد عرفته بأنه اثارة الانفعال • وفكرة الاثارة (وتعنى احداث شيء ، اعتمادا على وسيلة محددة ، يتصـــور وجوده سلفا باعتباره ممكنا ومرغوبا) تنتمى الى فلسفة الصنعة • ومن الواضح أنها مستعارة منها • ولا يصح قول نفس الشيء عن الانفعال • وهذه اذن هى نقطتنا الثانية • فللفن صـــلة بالانفعال ، وما بين الفن والانفعال من صلة يشابه الى حد ما اثارته ، الا أنه لا يعد اثارة له •

٣ ــ ما تدعوه النظرية التقنية « بالوسيلة » يعنى فى نظرها عمل « أداة » تسمى بالعمل الفنى • ووصف انشاء هذه الأداة وفقا لمصطلحات فلسفة الصنعة فقيل : انه تحويل خامة معطاة بعد فرض مخطط هو شكل سبق تصوره فى ذهن الصانع • فاذا أردنا القضاء على ما فى هذا الكلام من مسخ لوجب علينا ازالة كل هذه الخصائص الخاصة بالصنعة ، وبذلك نصل الى النقطة الثالثة • فالفن يتجه من ناحية الى عمل أشياء • الا أن هذه الأشياء ليست أشياء مادية يتم صنعها بفرض شكل على مادة ، كما أنها لا تعمل اعتماداً على المهارة • انها أشياء من نوع خاص ، وتعمل اتباعا لطريقة أخرى مختلفة •

بذلك يكون لدينا ثلاث معضلات تتطلب الحل • ولن أحاول الآن القيام بأية محاولة لحل المعضلة الأولى ، وساكتفي بالاشارة اليها حتى يمكن تناول المعضلتين الثانية والثالثة ، كل منهما على حدة • وفقا لذلك، سيتم في هذا الفصل بحث الصلة بين الفن والانفعال ، على أن تبحث الصلة بين الفن والصنع في الفصل التالى •

٢ ـ التعبير عن الانفعال واثارة الانفعال

مسألتنا هي كما يلي : هناك صلة بين الفنان الحق والانفعال • ومن حيث ان ما يفعله الفنان ليس اثارة هذا الانفعال ، لذا سيتجه السؤال الى البحث عما يفعله الفنان ؟ • ومن واجبنا أن نتذاكر بأن نوع الاجابة التى نتوقعها عن هذا السؤال سوف تكون مستمدة مما نعرفه جميعا ، ومما اعتدنا قوله ، اى لن تكون اجابة مبتدعة أو خفية ، بل اجابة مألوفة الى أبعد حد •

وليس هناك شيء مألوف للغاية أكثر من القول بأن ما يفعله الفنان هو التعبير عن هذه الانفعالات • والفكرة مألوفة لدى كل فنان ، ولكل انسان آخر له دراية بالفنون • والتنويه بذلك لا يعني تقرير نظرية فلسفية أو الاتيان بتعريف للفن ، بل يعني تقرير واقعة أو واقعة مفترضة، وفى حالة كفاية تحققنا منها يمكن صياغتها في صورة نظرية فلسفية • وفيما يتعلق بالحاضر لن يهمنا هل تعد الواقعة المفترضة ـ اى القول بأن الفنان يعبر عن انفعال ـ واقعة حقا أم هي مجرد شيء مفترض • وأيا كان ذلك ، فعلينا أن نتحقق منها ، اى نقرر ما الذى يقصده الناس عندما يستعملون هذه العبارة • وبعد ذلك سوف نبحث عن مدى توافق هذه العبارة في أية نظرية متماسكة •

وما يقصده الناس هو الاشارة الى موقف ما ، حقيقى أو مفترض من نوع محدد • فعندما يقال ان انسانا ما قد عبر عن انفعال ، فان ما قيل عنه يعني ما يأتى : أولا ـ أنه على وعى بأن لديه انفعالا ، الا أنه لا يعى ماهية هذا الانفعال • وكل ما يعيه هو حدوث قلق أو اضطراب يشعر به وهو يتردد بين جوانبه ، الا أنه يجهل حقيقته • وعندما يكون في هذه الحالة ، فان كل ما يستطيع قوله عن انفعاله هو : « اننى أشعر ••• ولا أعرف ما أشعر به » • ومن حالة العجز هذه أو الضيق يخرج عن نفسه بأن يفعل شيئا تسميه التعبير عن ذاته • وهنا الفعل قريب الصلة الى

حد ما بالشيء الذى ندعوه لغة ، ولهذا نقول انه يعبر عن نفسه بالكلام ٠ كما أنه قريب الصلة كذلك بالوعى ٠ فان الانفعال المعبر عنه هو انفعال لم يعد من شعر به على غير وعى بطبيعته ، كما أنه قريب الصلة الى حد ما بالطريقة التى يشعر بها بالانفعال ٠ فهو يشعر فى حالة عدم التعبير عنه بما اسميناه بحالة العجز أو الضيق ٠ وفى حالة التعبير عنه ، فانه يشعر به فى صورة يختفى منها هذا الاحساس بالضيق ٠ فهو يشعر وكأن روحه قد خفت وهدأت ٠

والتخفف من الانفعالات ـ الذى يبدو متصلا من جهة بالتعبير عنها ـ قريب الشبه الى حد ما بال « Catharasis » الذى تتوارى فيه الانفعالات بأن يتم اطلاقها في موقف من المواقف الوهمية ٠ الا أن الشيئين ليسا متماثلين ٠ فلنفترض ان هذا الانفعال هو انفعال خاص بالغضب ٠ فاذا تحقق تواريه بأن يتوهم انسان نفسه وهو يركل شخصا آخر على سبيل المثال ٠ فى هذه الحالة ، فان هذا الانفعال لن يبقى فى النفس فى صورة غضب على الاطلاق ٠ فقد قمنا بتخفيف توتره وبذلك تخلصنا منه ٠ فاذا تم التعبير عنه ، ولنقل باستخدام كلمات مريرة وعنيفة ٠ فانه لن يختفى فى هذه الحالة من النفس ، اذ اننا نظل غاضبين ، الا انه بدلا من الاحساس بالضيق الذى يصحب انفعال الغضب ـ الذى لم نتعرف عليه بعد على هذه الصورة ـ فاننا نحس بذلك التفريج الذى يجيء عندما نعى بأن انفعالنا هو الغضب بدلا من أن نعيه مجرد اضطراب غير محدد المعالم ٠ وهذا هو ما نعنيه عندما نقول بأن التعبير عن انفعالنا « يعود علينا بالنفع » ٠

والتعبير عن الانفعال عن طريق الكلام قد يكون موجها لشخص ما ٠ غير انه لو كان الامر كذلك ، فلن يكون المقصود هو اثارة انفعال مماثل عنده ٠ ولو كان هناك اى اثر نرغب فى تحققه عند المستمع ، فلن يكون أكثر من حث المستمع على ادراك كيف نشعر ٠ الا انه كما رأينا بالفعل ، هذا الأثر هو نفس الأثر الذى يتركه التعبير عن انفعالاتنا فينا ٠ فهو يدفعنا ـ وكذلك أولئك الذين نتحدث معهم ـ الى فهم كيف نشعر ٠ والشخص الذى يرمى الى اثارة انفعال يتجه الى التأثير فى مستمعيه بطريقة لا يلزم تأثره بها ٠ فالصلة بينه وبين الفعل مختلفة تماما عن صلة مستمعيه به ، مثلما تختلف صلة كل من الطبيب والمريض بالدواء الذى يقرره الأول لكى يتعاطاه الآخر ٠ وعلى العكس من ذلك ، الشخص الذى عبر عن انفعال ، ينظر الى ذاته والى مستمعيه بنفس الطريقة ٠ فهو قد جعل انفعاله يبدو جليا لمستمعيه وهذا ما يفعله لنفسه ٠

يستخلص من هذا بأن التعبير عن الانفعال – اذا نظر اليه على أنه مجرد تعبير – ليس موجها الى مستمعين معينين . انه موجه أولا الى المتكلم ذاته ، وموجه ثانيا الى أى انسان قادر على الفهم . هنا كذلك يختلف اتجاه المتكلم نحو مستمعيه عن اتجاه أى شخص يرغب فى اثارة انفعال معين لدى مستمعيه . ولو كان ما يرغب فى القيام به هو اثارة انفعال لتحتم عليه معرفة المستمعين الذين يخاطبهم . فمن واجبه ان يعرف أى نوع من المنبه سيحدث رد الفعل المطلوب فى أناس من هذا النوع المعين ، وعليه كذلك أن يكيف لغته بحيث تتوافق مع مستمعيه ، بمعنى التأكد من اشتمالها على منبهات مناسبة لطباعهم . فاذا كانت رغبته هى التعبير عن انفعالاته فى صورة واضحة ، فان عليه أن يعبر عنها بطريقة ينبغى أن تكون واضحة له . وفى هذه الحالة يكون مستمعوه كأنهم أناس يستمعون اليه عرضا وهو يفعل ذلك (١) . وبذلك لا تنطبق مصطلحات المنبه ورد الفعل على هذه الحالة .

ولا تنطبق كذلك مصطلحات الوسيلة والغاية أو التكنيك . فأى انسان لا يعرف الانفعال الذى عبر عنه الا بعد أن يكون قد عبر عنه بالفعل . وهكذا يكون فعل التعبير اكتشافا لانفعالاته ومحاولة لادراك ماهية هذه الانفعالات . وهذا الفعل يخضع للتوجيه بكل تأكيد ، أى انه محاولة موجهة لبلوغ غاية معينة . الا أن هذه الغاية ليست شيئا يمكن التنبؤ به أو تصوره تصورا سابقا ، بحيث يستطاع التفكير فى الوسائل الملائمة لبلوغها على ضوء معرفتنا بطابعها الخاص . فالتعبير فعل لا يمكن ان يكون له أى تكنيك .

٣ – التعبير والتفرد

التعبير عن الانفعال شىء ووصفه شىء آخر . فقولك أنا غاضب يعنى أنك قد وصفت الانفعال ولكنه لا يعنى تعبيرك عنه . فلا يلزم أن تتضمن الكلمات المستخدمة فى التعبير عنه أية اشارة صريحة للغضب اطلاقا . وبحق فما دامت هذه الكلمات قد اقتصرت على التعبير عنه ، فانها لن تتضمن مثل هذه الاشارة . وتعد لعنة أرتولفوس التى جاءت فى دعاء الدكتور « سلوب » (من أبطال قصة تريستام شاندى لستيرن) على

---

(١) يوجب التوسع فى شرح الأفكار التى ذكرت فى هذه الفقرة – الذى سيجىء فيما بعد – زيادة تحديد الكلمة . فينبغى التنويه بوجود صلة أوثق بين الفنان وجمهور متذوقيه . انظر الفصل الرابع عشر (§ ٥) وآخر صفحات الكتاب .

الشخص المجهول الفعل تعتبر في تعقيد الأمور تعبيرا كلاسيكيا وائما عن الغضب ، وان كانت لم تتضمن اية كلمة مفردة تصف الانفعال الذى عبرت عنه ٠

وهذا يفسر السبب الذى جعل استخدام الصفات أو النعوت فى الشعر ـ أو حتى فى النثر ـ حيث يكون التعبير مقصودا ، خطرا ٠ وهذا أمر يعرفه نقاد الادب جيدا ٠ فاذا أردت التعبير عن الرعب الذى يحدثه أى شئ ، فعليك الا تنعته بكلمة مثل « مرعب » ، لأن هذه الكلمة تصف الانفعال بدلا من أن تعبر عنه ، وبهذا تصبح لغتك فاترة على الفور ، اى غير معبرة ٠ والشاعر الحق فى لحظات شاعريته الحقة لا يحدد بتاتا الانفعالات التى يعبر عنها صراحة ٠

واعتقد البعض أن الشاعر الذى يرغب فى التعبير عن طائفة مختلفة من الانفعالات الحقة ، قد يعوق بسبب افتقاره الى لغة غنية بالكلمات التى تشير الى الفوارق بين هذه الانفعالات ، كما اعتقد أن علم النفس اذا اهتدى الى مثل هذه المفردات سوف يؤدى خدمة جليلة للشعر ٠ الا ان هذا يناقض الحقيقة ، لأن الشاعر ليس بحاجة الى مثل هذه الكلمات على الاطلاق ، ووجود مصطلحات علمية تصف الانفعالات التى يرغب فى التعبير عنها ، أو عدم وجودها سيان فى نظره ٠ واذا سمح لمثل هذه المصطلحات ـ فى حالة وجودها ـ بالتأثير على استخدامه للغة ، فان هذا التأثير يكون الى أسوأ ٠

والسبب الذى جعل الوصف بعيدا للغاية عن الرجوع بفائدة على التعبير بل هو يضره ، هو أن الوصف يؤدى الى التعميم ؛ فوصف الشئ يعنى اعتباره شيئا من نوع معين أو وضعه تحت تصور ، وتصنيفه ٠ أما التعبير ، فانه على العكس ، يظهر تفرده ٠ والغضب الذى أشعر به تجاه شخص معين هنا والآن لسبب محدد هو بلا شك مثل من امثلة الغضب ٠ ووصفه بالغضب يعنى ذكر الحقيقة عنه ٠ الا ان هذا الغضب يعد أكثر من مجرد غضب ٠ فهو غضب متميز ، لا يماثل أى غضب شعرت به من قبل ، ومن المحتمل الا يكون مماثلا لأى غضب سأشعر به مرة أخرى ٠ وأن تصبح على وعى كامل به لا يعنى أن تصبح على وعى به باعتباره مثلا من أمثلة الغضب ، بل باعتباره هذا النوع المتميز من الغضب ٠ فالتعبير عنه ـ كما رأينا ـ أمر ذو قرابة بالوعى به ، ولذا اذا كان الوعى الكامل به يعنى الوعى بكل مميزاته ، فان التعبير الكامل عنه

يعنى التعبير عن كل مميزاته . لهذا السبب تتوقف براعة الشاعر على قدرته على الابتعاد بقدر الامكان عن تحديد انفعالاته كانها أمثلة من هذا النوع العام او ذاك ، كما تتوقف على ما يبذله من جهد لجعلها تبدو أشياء متفردة ، وذلك بالتعبير عنها فى مصطلحات تكشف اختلافها عن أى انفعالات اخرى من نفس النوع .

هذه نقطة يختلف فيها الفن الحق - باعتباره تعبيرا عن الانفعال - اختلافا بينا واضحا عن اية صنعة ، ما نرمى اليه هو اثارة الانفعال . فالغاية التى تسعى أية صنعة لتحقيقها تدرك دائما باعتبارها شيئا عاما ، ولا تدرك اطلاقا باعتبارها شيئا متفردا . ومهما كان تعريفها دقيقا ، فانها تعرف دائما على أنها انتاج شىء له خصائص يمكن أن تشاركه فيها اشياء اخرى . فالنجار الذى يصنع منضدة من هذه القطعة المعينة من الخشب دون غيرها يصنعها وفقا لمقاييس ومواصفات محددة ، حتى اذا لم تشاركها فيها اية منضدة بالفعل ، الا انه ليس هناك من حيث المبدأ ما يحول دون مشاركة آية منضدة لها فى هذه المقاييس والمواصفات . والطبيب الذى يعالج مريضا من الم معين يحاول أن يجعل مريضه يشعر بحالة - ربما كثيرا ما سبق احداثها لدى الآخرين - وأعنى بها حالة الابلال من أوجاع المرضى . وعلى هذا فلا يصح اعتبار « الفنان » الذى يسعى لاحداث انفعال معين فى جمهوره قد حاول احداث انفعالات فردية، بل هو قد قام باحداث انفعالات من نوع معين ويتبع ذلك ألا تكون الوسائل المناسبة لتحقيق ذلك من الوسائل الفردية ، بل تكون وسائل ذات نوع معين . اقصد القول بانها وسائل يمكن الاستعاضة عنها من حيث المبدأ بوسائل اخرى مشابهة . وكما يصر أى صانع بارع على القول بوجود « طريقة صحيحة » على الدوام لأداء اية عملية ، اى على وجود « طريقة » يمكن اتباعها باعتبارها نمطا عاما تتوافق معه اية افعال فردية مختلفة . فمن ثم لكى يحدث العمل الفنى اثره السيكولوجى المقصود ، سواء أكان هذا الأثر سحرا أم مجرد ترفيه ، فان كل ما يلزم هو أن يشبع نواحى معينة ، وأن يتسم بخصائص معينة . وبعبارة أخرى ، لا أن يكون هذا العمل ولا شىء آخر غيره ، بل أن يكون أى عمل من هذا النوع وليس من اى نوع آخر .

هذا يفسر معنى الخاصية العامة التى نسبها أرسطو وآخرون الى الفن . ولقد رأينا بالفعل أن أرسطو فى البويتيقا لم يعن بالفن بمعناه الحق ، بل عنى بالفن التمثيلى ، أو بفن تمثيلى من نوع محدد . فهو

لم يحلل الدراما الدينية التى سبقته بمائة عام ، بل قام بتحليل الأدب الترفيهى الذى ظهر فى القرن الرابع ، وحدد القواعد التى تتبع فى انشائه . فالغاية لم تكن غاية فردية ، بل كانت غاية عامة (وهى أحداث انفعال من نوع معين) . والوسائل كانت عامة كذلك (فهى لم تقصد تصوير هذا الفعل المفرد فحسب بل قصدت تصوير فعل من نوع ما ، وبلغة أرسطو ذاته انها لم تقصد تصوير ما فعله السبيادس بالذات ، بل ما قد يفعله أى انسان من نوع معين) . ومن حيث المبدأ تعد فكرة سير جوشيا رينولدز عن الطابع العام للفن مماثلة . فقد جعله مرتبطا بما أسماه Grand Style ، وعنى به الطراز الذى قصد به احداث انفعالات من نوع معين . ولقد أصاب حقا . فانت اذا أردت انتاج مثل نمطى لانفعال معين ، فلتحقيق ذلك ، ما عليك الا أن تقدم لجمهورك صورة تمثل الملامح النمطية التى يتصف بها نوع الشىء الذى يحدث ذلك ، كأن تظهر الملوك فى صورتهم النمطية ، والجنود فى صورتهم النمطية ، والنساء فى المثل النمطى للأنوثة ، وأن تصور الكوخ فى صورته النمطية ، كما تصور أشجار البلوط فى صورتها النمطية ، وهكذا دواليك .

والفن الحق باعتباره تعبيرا عن الانفعال ، لا يعنيه كل هذه الأمور . فلسان حال الفنان الحق بوصفه شخصا يتعرض لمشكلة التعبير عن انفعال معين هو الآتى : « اننى اود أن أحصل على صورة واضحة لهذا الشىء » فلن يعنيه اطلاقا الحصول على شىء آخر يتسم بالوضوح ، مهما تشابه هذا الشىء الذى يعنيه . فليس هناك شىء يصلح بديلا ، لأنه لا يرغب فى الحصول على شىء من نوع معين ، بل يرغب شيئا معينا . وهذا يفسر السبب فى اعتبار الناس الذين نظروا الى الأدب على أنه ضرب من السيكولوجى وقالوا : « يا لبراعة هذا الكاتب فى تصوير انفعالات النساء أو سائقى الأوتوبيسات أو المصابين بالشذوذ الجنسى ! » ، قد أخطأوا أساسا فى فهم أى عمل فنى حق التقوا به . وحكموا بطريقة قاطعة محصومة من الخطأ على ما ليس بفن على الاطلاق بأنه فن حق .

٤ ـ الانتقاء والانفعال الاستاطيقى

أحيانا قد يحدث تساؤل عن امكان تقسيم الانفعالات الى انفعالات صالحة للتعبير عنها بوساطة الفنانين ، وانفعالات لا تصلح لذلك . فاذا كان ما تقصده بالفن ، الفن الحق ، وكان هذا الفن مساويا للتعبير ، فان الاجابة الممكنة الوحيدة عن ذلك ، هى عدم امكان وجود مثل هذه القسمة

اذ ان كل ما يمكن التعبير عنه يعد صالحا للتعبير . وقد تكون هناك بواعث قضية في بعض الحالات الخاصة تجعل من المرغوب فيه التعبير عن بعض انفعالات دون غيرها - على أن المقصود بالتعبير في هذه الحالة هو التعبير جهرا ، أي السماح لآخرين بالاستماع الى تعبير اى امرىء عن نفسه . ويرجع هذا الى استحالة تقرير صلاحية التعبير جهرا عن أى انفعال معين لأى سبب من الأسباب الا اذا أمكن المرء ان يعيه أولا - وتحقيق هذا الوعي - كما رأينا - وثيق الصلة بالتعبير عنه .
فاذا كان معنى الفن هو التعبير عن الانفعال ، فمعنى ذلك وجوب اتصاف الفنان بالاخلاص المطلق ، وتحتم تمتعه بحرية مطلقة فى الافصاح .
وهذه ليست قاعدة ، انما هي أمر واقع . ولا تعني أنه من الافضل ان يكون الفنان مخلصا ، بل انه لن يكون فنانا الا اذا اتصف بالاخلاص .
فاى نوع من الانتقاء او اى تصميم على التعبير عن انفعال دون آخر هو أمر يتعارض مع الفن . لا من ناحية انه يقضى على الاخلاص الكامل الذى يميز الفن الجيد من الفن الردىء . بل من ناحية أنه يمثل عملية تجىء فيما بعد ذات طابع غير فنى ، لا تتحقق الا بعد أن يكون عمل التعبير الحق قد اكتمل بالفعل . اذ لا يمكن لأى امرىء أن يعرف اية انفعالات شعر بها ، الا اذا اكتمل العمل الفنى . ولهذا السبب ، فانه لا يكون فى وضع يسمح له بالانتقاء والاختيار واظهار تفضيل لأى من هذه الانفعالات .

هذه الاعتبارات تتمخض عن نتيجة معينة تخص ما يقال عن قسمة الفنون الى فنون متمايزة . وهنا قسمتان شائعتان من هذه التقسيمات . احداهما تبعا للمادة الوسيطة التى يعمل بها الفنان ، اى الى تصوير وشعر وموسيقى وما شابه ذلك . والقسمة الأخرى تبعا لنوع الانفعال الذى عبر عنه ، اى الى مأساة وملهاة وما شابه ذلك . وسنعنى هنا بالكلام عن القسمة الأخيرة . ولو كان الاختلاف بين المأساة والملهاة اختلافا بين الانفعالات التى عبرت عنها كل منهما ، لما تيسر تمثل هذه الاختلافات فى ذهن الفنان عند بدء قيامه بعمله . ولو حدث هذا لعنى معرفته اى انفعال ينوى التعبير عنه قبل ان يكون قد عبر عنه . وهكذا يتضح عدم قدرة اى فنان - ما دام فنانا حقا - على أن يقرر سلفا هل سيكتب ملهاة أو مأساة او مرثية أو ما شابه ذلك . فما دام فنانا حقا ، فانه معرض لكتابة اية واحدة منها مثل تعرضه لكتابة الأخرى . وهى الحقيقة التى سمع سقراط وهو يوضحها قراءة الفجر لحواريه الناقلين فى مائدة

أجاتون (١) . من هذا يتضح أن لهذه الفوارق مجرد فائدة محددة للغاية . ومن المستطاع استخدامها استخداما صحيحا فى أمرين : ١ ــ عندما يكمل العمل الفنى ، يمكن تسميته ex Post Facto (تسليما بالأمر الواقع) مأساة أو ملهاة أو ما شابه ذلك تبعا لطابع الانفعالات المعبر عنها أساسا فيه . الا أن التفرقة اذا فهمت بهذا المعنى لن يكون لها أهمية حقيقية . ٢ ــ فى حالة كلامنا عن الفن التمثيلى ، يختلف الأمر تماما . ففى هذه الحالة يعرف الفنان (المزعوم) سلفا أى نوع من الانفعال يرغب فى اثارته ، ويقوم بانشاء أعمال تختلف أنواعها باختلاف أنواع التأثير المطلوبة . فعلى هذا ، فى حالة الفن التمثيلى ، الأمر لا يقتصر على السماح بالفوارق من هذا النوع تسليما بالأمر الواقع ex Post Facto ، على أساس أن هذه الفوارق وسائل تصنيفية ، وان كانت دخيلة على الأشياء فى أصلها . بل هذه الفوارق موجودة من البداية باعتبارها عاملا مقررا للمخطط المزعوم للعمل الذى يقوم به الفنان

وتؤدى نفس هذه الاعتبارات الى الاجابة عن السؤال الخاص بهل يوجد شىء يصح أن يطلق عليه اسم « الانفعال الاستاطيقى » . فاذا قيل بوجود مثل هذا الانفعال مستقلا عن التعبير عنه فى الفن ، وان مهمة الفنانين هى التعبير عنه ، لوجب أن يكون ردنا على ذلك بأن مثل هذه النظرة هراء . فهى تعنى القول : أولا ــ بأن للفنانين انفعالات مختلفة الأنواع ، من بينها هذه الانفعالات الاستاطيقية المتمايزة . وثانيا ــ أنهم ينقلون هذه الانفعالات الاستاطيقية بقصد التعبير . ولو كان الحكم الأول صحيحا ، لوجب اعتبار الحكم الثانى باطلا . فاذا كان الفنانون لا يهتدون الى ماهية انفعالاتهم الا فى معرض بحثهم عن وسيلة للتعبير عنها ، فمعنى هذا تعذر بدء قيامهم بالتعبير الا بعد تقرير أى انفعال سيعبرون عنه .

---

(١) انظر الى محاورة أفلاطون الـ Symposium المأدبة (٢٢٣ D . ولو أن أرستوديموس قد أحسن الاستماع لعرف أن سقراط قد ذكر شيئا صعبا ، ان كان قد ارجعه الى علة حافلة . فقد قيل عنه : انه فى مناقشاته قد ذكر « لا أن كاتب المأساة كما هو كذلك هو كاتب ملهاة أيضا بل أن [illegible] هو كاتب ملهاة كذلك . وأوضح أن ثمة اصرارا على تضمين كلمة [illegible] . فاذا رجعنا الى جانب هذا الى مذهبه فى الصنعة (الجمهورية ــ ٣٣٢ B ، ٣٣٤ A) الذى قال أرسطو عنه فيما بعد انه يمثل أضدادا بالقوة ، ويعنى بذلك بأنها لا تمكن صاحبها من فعل نوع واحد من الأشياء فحسب ، بل تمكنه من أداء هذا النوع وما يقابله ، فسيتبين لنا أن ما افترضه سقراط كان النظرية التقنية فى الفن ، التى استخلص منها النتيجة السابق ذكرها .

ومع هذا فبمعنى آخر مختلف ، حقا هناك انفعال استاطيقى محدد . وكما رأينا يصحب أى انفعال لم يتم التعبير عنه شعور بالضيق ، فاذا عبر عنه ، وأمكن خروجه للوعى من جراء ذلك ، لأدى هذا الى ظهور هذا الانفعال نفسه مصحوبا بشعور جديد بالتفريج او الارتياح دال على زوال هذا الضيق . وهو يشابه الشعور بالارتياح الذى يجىء فى أعقاب حل مشكلة فكرية او سلوكية مرهقة . وبامكاننا أن ندعوه ـ ان شئنا ـ الشعور الخاص بنجاحنا فى التعبير عن أنفسنا . وليس هناك ما يحول دون تسميته انفعالا استاطيقيا مميزا . الا أنه لا يصح اعتباره نوعا من الانفعال الذى له وجود سابق على التعبير عنه ، ويتميز بأنه عندما يراد التعبير عنه ، يكون هذا التعبير فنيا . انه نوع من التلوين الانفعالى الذى يصحب التعبير عن أى انفعال كان .

٥ ـ الفنان والانسان العادى

تكلمت عن « الفنان » فى هذا الفصل ، وكان الفنانين أشخاص من نوع خاص ، بينهم وبين الأشخاص العاديين الذين يتألف منهم جمهورهم اختلاف ما ، اما من جهة مواهبهم العقلية ، أو على الأقل من ناحية الطريقة التى يستخدمون بها مواهبهم . ولكن فصل الفنانين عن الأشخاص العاديين أمر قد ترتب على تصور أن الفن صنعة ، اذ لا يستطاع التوفيق بينه وبين تصور الفن تعبيرا . ولو كان الفن صنعة لكانت هذه النتيجة متوقعة كأمر طبيعى . فان أية صنعة تعد نوعا من المهارة فى التخصص ، بحيث يستطاع تمييز الحاصلين على هذه المهارة من بين سائر البشر . ولو كان المقصود بالفن هو المهارة فى الترفيه عن الناس ، أو اثارة انفعالاتهم بوجه عام ، لانتمى كل من المرفهين والمرفه عنهم الى فئتين مختلفتين ، بينهما اختلاف من حيث صلتيهما الايجابية والسلبية على التوالى بصنعة اثارة انفعالات محددة . وسوف يتوقف هذا الاختلاف على اعتبار الفنان موهوبا بالفطرة ، أو اعتبار موهبته مكتسبة . فاما أن يرجع هذا الاختلاف الى اتصاف الفنان بموهبة عقلية خاصة يتميز بها ، سميت « عبقرية » فى النظريات التى تتصف بهذا الطابع ، أو الى تدرب من نوع خاص .

وفى حالة عدم اعتبار الفن نوعا من الصنعة واعتباره تعبيرا عن الانفعال ، فان مثل هذه التفرقة النوعية بين الفنانين وجمهور المتذوقين لا وجود لها . فلا يصح القول بوجود جمهور متذوقين للفنان الا فى حالة استماع الناس اليه وهو يعبر عن نفسه وفهمهم لما يسمعونه منه . على أنه اذا أفصح شخص ما عن شىء على سبيل التعبير عما يجول فى ذهنه ،

واستمع آخر اليه وفهمه ، لكان معنى هذا أن لدى المستمع نفس الشيء في ذهنه . ومسألة هل كان المستمع على علم بهذا الشيء في حالة عدم افصاح الأول عنه ، ليس ثمة ما يدعو الى اثارتها هنا . ومع هذا فلقد تمت الاجابة . اذ أن ما سبق قوله صحيح تماما . فلو قال أحد من الناس ان « ضعف الاثنين هو أربعة » وسمعه أحد العاجزين عن القيام بأبسط العمليات الحسابية لفهم هو وحده نفسه ، ولما فهمه المستمع . ولن يستطيع المستمع فهمه الا اذا أمكنه اضافة اثنين الى اثنين في ذهنه . ومسألة هل كان بقدرته القيام بذلك قبل استماعه الى المتكلم ليست أمرا ذا بال . وما ذكر هنا عن التعبير عن الأفكار يصح كذلك في حالة التعبير عن الانفعال . فلو عبر الشاعر على سبيل المثال عن نوع معين من الخوف لكان المستمعون الوحيدون الذين يستطيعون فهمه هم أولئك القادرون على تجربة هذا النوع من الخوف . وعلى هذا فاذا قرأ أحد قصيدة من الشعر وفهمها لما كان معنى ذلك مجرد فهمه تعبير الشاعر عن شيء يخصه، أي انفعالات الشاعر . انما ما يحدث هو تعبيره عن انفعالات خاصة به في كلمات الشاعر ، التي اصبحت نتيجة لذلك كلماته . وكما ذكر كولريدج : ان ما يعرفنا بأن انسانا ما شاعر هو أنه يجعلنا شعراء . فنحن نعرف أنه يعبر عن انفعالاته اعتمادا على حقيقة أنه قد مكننا من التعبير عن انفعالاتنا .

وهكذا ، فان كان الفن هو عملية التعبير عن الانفعـــالات ، فان القارئ فنان وكذلك الكاتب . فليس هناك اختلاف في النوع بين الفنان وجمهور المتذوقين . ولا يعني هذا عدم وجود فوارق اطلاقا . فعندما كتب بوب بأن مهمة الشاعر هي الافصاح « عما شعر به الجميع ولم يعبروا عنه بمثل هذه البراعة » ، فقد يمكننا تفسير كلماته وكأنها تعني ــ بغض النظر عن وعي بوب بهذا المعنى عندما كتب أو عدم وعيه ــ بأن مرجع اختلاف الشاعر عن جمهوره هو انه برغم أن الاثنين يفعلان نفس الشيء تماما (أي التعبير عن هذه الانفعالات المميزة باستخدام هذه الكلمات المميزة) فان الشاعر انسان قادر على حل مشكلة التعبير لنفسه . بينما جمهور المتذوقين لا يستطيعون التعبير الا اذا هداهم الشاعر الى ذلك . فالشاعر ليس متفردا لا في توفر هذا الانفعال لديه . ولا في قدرته على التعبير عنه . انه يتفرد في قدرته على المبادرة بالتعبير عما يشعر به الجميع ، وما يستطيعون جميعا التعبير عنه .

٦ ـ لعنة البرج العاجى

لقد سنحت لى الفرصة بالفعل لنقد ما يقال عن قدرة الفنانين على تاليف ـ او أن واجبهم يحتم عليهم تاليف ـ طائفة او فئة خاصة تتميز بعبقرية او دراية خاصة ، تجعلها متميزة عن باقى المجتمع . وهذا الراى ـ كما رأينا ـ هو ثمرة عابرة للنظرية التقنية فى الفن . ومن المستطاع الآن تعزيز هذا النقد بالقول بأن اى انفصال من هذا النوع ليس فقط غير ضرورى بل سيلحق ضررا بالغا بمهمة الفنان الحقيقية . ولو كان المراد هو تعبير الفنانين بالفعل « عما يشعر به الجميع » لكان معنى هذا هو وجوب مشاركتهم للآخرين فى انفعالاتهم . فمن الواجب أن تكون تجاربهم ـ او الاتجاه الذى يعبرون به عن الحياة ـ من نفس نوع تجارب الأشخاص الذين يأملون العثور على جمهور متذوقين من بينهم . ولو ألفوا من أنفسهم زمرة خاصة ، لكان معني هذا أن تصبح الانفعالات التى يعبرون عنها هى انفعالات هذه الزمرة . وسوف تكون عاقبة ذلك هى اقتصار فهم عملهم على زملائهم الفنانين . وهذا فى الواقع هو ما حدث الى حد كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الفنانين عن باقى البشر ذروته .

ولو كان الفن بالفعل صنعة أو حرفة مثل الطب أو الحرب لعادت هـذه العزلة بالخير . اذ أن كفاءة الصنعة لن تزداد الا اذا تولى أمرها جماعة وقفت جهدها لخدمة مصالح الجميع ، واتخذت طابع التخصص ، وقامت بتخطيط جوانب حياتها كافة بعد أن ادخلت فى حسابها كل شرائط تلك الخدمة المطلوبة منها . وبالنظر الى ان الفن ليس صنعة بل تعبيراً عن انفعالات ، لذا كان التاثير مضادا لذلك . وعلى سبيل المثال ، لقد مر عهد على الروائيين كانوا لا يشعرون فيه بالراحة الا اذا كتبوا قصصا عن حياة القصصيين ، كانت أحداثها لا تصادف هوى الا فى قلوب القصصيين الآخرين . وتجلت هـذه الظـاهرة الشبيهة بالحلقة المفرغة بوضـــوح أكثر عند بعض الكتاب الأوربيين من أمثال أناتول فرانس أو دالونزيو اللذين كثيرا ما بدت موضوعاتهما مقتصرة على أحداث زمرة منعزلة من المفكرين . وبذا أصبحت الحياة المشتركة التى تحياها هذه الجماعة الفنية نوعا من البرج العاجى ، المسجونون فيه لا يقدرون على التفكير أو الكلام الا عن أنفسهم ، كما يقتصرون فيه على استماع بعضهم الى بعض .

وبعد انتقال هذه الحالة الى جو انجلترا ، الأكثر تشبعا بالفردية اختلفت النتيجة . فبدلا من وجود زمرة واحدة من الفنانين (وان كانت

منقسمة بغير شك على نفسها) الذين يعيشون جميعا في نفس البرج العاجي ، ظهرت نزعة عند كل فنان الى انشاء برج عاجي خاص به لكي يحيا - كما يمكن القول - لا في عالم من ابتكاره في عزلة عن العالم العادي الذي يحيا فيه الآخرون ، بل كذلك عن العوالم المخاطرة التي أنشأها الفنانون الآخرون • وهكذا نجد بورن جونز Burne Jones يحيا في عالم • من الضوء الأخضر والفتيات الحمقاوات ، كما قال صحفي في تعبير فظ • كما نجد اللورد لايتون Leighton يحيا في عالم هليني مزيف • ولم ينقذ Yeats ، من عالمه الزائف - عالم شبابه بسحره الكلتي - الا صوت الحياة العملية ، الذى أرغمه على الخروج الى الهواء الطلق الذى يمثل الحياة الكلتية الحقة ، وجعله شاعرا عظيما •

فى هذه الأبراج العاجية يصاب الفن بالوهن • والسبب ليس عسير الفهم • فمن السهل أن يولد الانسان في حدود جماعة محصورة ومتخصصة مثل اية زمرة فنية في القرن التاسع عشر ، وأن ينشأ ويترعرع في احضانها ، وأن يفكر على طريقتها ويشعر بمشاعرها ، لأن تجربته لم تحتو على أى شىء آخر • ومثل هذا الانسان عندما يعبر عن هذه الانفعالات ، سوف يكون قد عبر بحق عن تجربته • والتجربة التى يعبر عنها الشاعر سواء أكانت محصورة أم رحيبة شىء ، وقيمتها الفنية شىء آخر • فجين اوستن التى نشأت وترعرعت فى جو القرية وثرثرتها قد استطاعت انشاء فن عظيم من الانفعالات التى تتولد فى هذا الجو • على ان اى شخص قد انعزل فى نطاق زمرة محصورة من الناس ، ستتوافر له تجربة تضم انفعالات العالم الأكبر الذى نشأ وترعرع فيه ، بالاضافة الى انفعالات الجماعة الصغيرة التى آثر الانضمام اليه • فاذا قرر الاقتصار على التعبير عن الانفعالات الجارية فى نطاق هذه الجماعة الصغيرة ، فمعنى ذلك انه قد اختار جزءا معينا من انفعالاته للتعبير عنه • والسبب الذى يفسر لماذا يتحتم انبعاث فن ردىء نتيجة لذلك هو كما سبق ان قلنا ، ان مثل هذا الانتقاء لا يمكن القيام به الا اذا عرف الشخص القائم بالانتقاء بالفعل ماهية انفعالاته • وبمعنى آخر ان يكون قد عبر عنها بالفعل • فهو سيرفض باعتباره منتميا الى زمرته الفنية عمله الحق بوصفه فنانا • وهكذا لا يحتمل أن تزيد قيمة أدب البرج العاجي عن القيمة الترفيهية التى تساعد سجناء هذا البرج - سواء جلبت هذا بسبب سوء طالعهم أم بسبب خلقهم - على قضاء أوقات فراغهم دون أن يقتلهم الملل أو الحنين الى العالم الذى تركوه خلفهم ؛ وفضلا عن ذلك ، فهناك قيمة سحرية ترجع الى أنهم سيقنعون أنفسهم ، كما سيقنع بعضهم البعض ، بأن السجن فى مثل هذا المكان ، ومع مثل هؤلاء الصحاب ، امتياز كبير • اما القيمة الفنية ، فمعدومة •

٧ – التعبير عن الانفعال وانحراف الانفعال

– وأخيرا ، فينبغي عدم الخلط بين التعبير عن الانفعال وبين ما يصح تسميته انحراف الانفعال ، اى اظهار أعراض منه · واذا قيل : ان الفنان بالمعنى الحق لهذه الكلمة هو الشخص الذى يعبر عن انفعالاته ، فان هذا لا يعنى أنه اذا أحس بالخوف يهت لونه وتلعثم ، واذا غضب احمر لونه وزمجر · وهكذا دواليك · وهذه الأشياء تسمى تعبيرات ولا ريب · غير انه كنا فرقنا بين المعانى الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة « فن » ، فعلينا كذلك أن نفرق بين المعانى الصحيحة وغير الصحيحة لكلمة « تعبير » · وفى سياق الكلام عن الفن سيظهر أن ادراك « التعبير » على هذا الوجه هو ادراك غير صحيح · وأبرز علامة يتميز بها التعبير الحق هى الصفاء او الوضوح · ووفقا لذلك يصبح الشخص الذى يعبر عن اى شىء على وعى بما يعبر عنه ، كما أنه ييسر للآخرين الوعى به كما بدا له وكما يبدو لهم · فشحوب اللون والتلعثم ظاهرتان طبيعيتان من مصاحبات الخوف ، الا أن هذا لا يعنى أن يعى الشخص الذى يشحب لونه ويتلعثم – الى جانب احساسه بالخوف – الخاصية الدقيقة لانفعاله · اذ سيخفى هذا الأمر عنه · ومثله فى ذلك – لو كان فى الامكان حدوث ذلك – مثل من يشعر بالخوف ولا يظهر أعراض هذا الخوف ·

والخلط بين هذين المعنيين لكلمة « تعبير » قد يؤدى بسهولة الى احكام نقدية زائفة ، ومن ثم الى نظرية استاطيقية زائفة · وقد يظن أحيانا ان من مزايا اية ممثلة عندما تمثل مشهدا مؤثرا ان تكون قادرة على الاجادة الى حد انها تستطيع البكاء بدموع حقيقية · وقد يكون لهذا الرأى اساس ما لو لم يكن التمثيل فنا ، بل كان صنعة ، ولو كانت غاية الممثلة عندما قامت بمثل هذا العرض هى اشعار مستمعيها بالحزن · وحتى لو كان الأمر كذلك ، فان هذه النتيجة لن تحدث الا اذا صح تعذر احداث اسى فى نفوس المستمعين بغير قيام القائم بالأداء بعرض أعراض من الحزن على الجمهور · وما من شك فى ان الكثيرين يظنون ان هذا هو عمل الممثل · ولكن اذا كان عمل الفنان ليس الترفيه ، وانما هو الفن · ولم يكن ما يرمى اليه هو احداث تأثير سبق تصوره فى مشاعر جمهوره ، بل الاعتماد على مجموعة من التعبيرات او اللغة المؤلفة من كلمات من ناحية ، ومن ايماءات من ناحية أخرى ، فى اماطة اللثام عن انفعالاته ، اى الكشف عن انفعالات منطوية فى ذاته لم يكن على دراية بها · وهو عندما سمح لجمهوره بمشاهدة هذه الانفعالات ، فانه قد مكنهم من القيام بكشف مماثل لما فى نفوسهم · فى هذه الحالة لن تكون قدرة الممثلة على

البكاء بدموع حقيقية هي التي جعلت منها ممثلة بارعة ، انما هي قدرتها على ايضاح ما تعنيه الدموع لنفسها ولمستمعيها .

وهذا الكلام ينطبق على كل نوع من أنواع الفن . والفنان لا يولول ولا يعتمد على العجيج على الاطلاق . ومن يكتب أو يرسم أو يقوم بأى شيء من هذا القبيل للتنفيس عن مشاعره مستخدما المواد التقليدية فى الفن وسائل لعرض آثار من مشاعره ، قد يكون جديرا بالثناء عليه لمهارته فى عرض ذاته ، الا أن هذه الأشياء تحرمه على الفور من لقب الفنان . والأعمال الاستعراضية لها فوائدها . فهى تصلح لغاية الترفيه ، أو قد تكون لها فائدة فى السحر . ومن بين الأمثلة التى تمثل هذه الطائفة الأخيرة ، المحاولات التى قام بها بعض الشبان الذين لاقوا العذاب فى الحرب ، وتأثرت بها أجسامهم وعقولهم فعرفوا من جراء ذلك ما الحرب ، فتألموا وأفصحوا عن غضبهم فى أبيات من الشعر قاموا بنشرها بقصد التأثير فى الآخرين وحثهم على الخلاص من الحرب . الا أن هذه الأبيات لا تنتمى الى الشعر اطلاقا .

وأفسد توماس هاردى كل شيء فى نهاية قصة مؤثرة جيدة ، عبر فيها ببراعة عن أحزانه وغضبه لما تلحقه العاطفية الفظة بالبراءة الوديعة المطمئنة ، عندما وجه اتهامه فى آخر فقرة مما كتب الى « رب الخالدين » President of immortals . والنغمة تبدو زائفة ، لا لأنها تدل على الكفر (اذ هى لن تؤثر فى أى تقوى حقة) بل لأنها مجرد عجيج . فان الحجج التى تساق لتبرير الاعتراض على وجود الله — أو كل ما هو معروف منها — قد أصبحت كاملة بالفعل ، بحيث لا تضيف هذه الفقرة الأخيرة التى وردت فى نهاية الكتاب شيئا اليها . وكل ما أحدثته هذه الفقرة هو افساد أثر القضية المعروضة بتحريف أثر من آثار الانفعالات التى عبر عنها الكتاب كله بالفعل ، وكان محكمة من المحاكم قد بصقت فى وجه المتهم بعد نهاية كلامه .

والخطأ ذاته شائع عند بيتهوفن . ولقد توطد عنده ، بغير شك ، بسبب اصابته بالصمم . الا أن سببه لا يرجع الى صممه بل الى ميل ونزعة الى العجيج . وظهر ذلك فى الطريقة التى تصرخ بها الموسيقى وتولول — بدلا من أن تترنم بالأنغام ، كما هو الحال فى الجزء السوبرانو من القداس الحافل فى رى كبير Missa Solemnis ، أو فى مخطط فاتحة سوناتة الهامر كلافير . ومن المؤكد أن بيتهوفن قد أدرك هذا العيب وحاول اصلاحه ، والا لما أمضى أكبر جانب من آخر سنوات حياته فى

تاليف الرباعيات الوترية التى لا تكاد ـ كما يمكن القول ـ تتضمن أى أثر مادى يدل على الصراخ والعويل ٠ ومع هذا فحتى فى هذه الرباعيات لم ينس بيتهوفن العجوز أن يتخايل فى فقرات معينة من الفوجة جروسه ٠

هذا لا يعنى بالطبع القول بأنه ليس من حق كاتب الدراما اظهار شخصيات تعتمد على الضجيج ٠ فمثلا هناك ضجيج هائل ظهر فى نهاية Ascent of F 6 (*) ، قد اقتدى بالضجيج عند شكسبير (١) ، وكان القصد منه هو التعبير عن الاستهزاء ٠ فى هذه الأحوال المؤلف ليس هو الذى يحدث الضجيج بل شخوصه المختلفة التى صورها ٠ والانفعال الذى عبر عنه المؤلف هو الانفعال الذى تأمل بوساطته هذه الشخصية ، أو بالأحرى الانفعال الذى يمثل شعوره تجاه هذا الجانب الخفى والمنبوذ من ذاته ، والذى يناظر هذه الشخصية ٠

(★) مسرحية الفها « اودن » بالاشتراك مع ايشروود سنة ١٩٣٦ ٠

(١) الاحوال التى تحدث فيها شخوص شكسبير ضجيجا هى : (١) فى حالة الشخوص التى لا تهمه اطلاقا ، مثل الشخصيات التى أظهرها فى هنرى الخامس للاشارة الى رغبات العوام ٠

(٢) عندما يراد اظهار شخصية تكون موضع ازدراء مثل شخصية بيستول فى رواية فالستاف ، او (٣) عندما تكون الشخصية صرابية ، كما حدث فى مشهد [illegible] فى الكوميدية ٠

الفصـل السـابع

الفن بمعنـاه الحق

ثانيا ـ باعتباره خيالا

١ ـ المشكلة بعد تحديدها

السؤال التالي في المنهج الذي وضح في بداية الفصل السابق قد تحدد على الوجـــه الآتي : ما العمل الفني . ومع التسليم بوجـود شيء في الفن الحق (لا في الفن وحده الذي يدعي باطلا بذلك) تنطبق عليه كلمة فني . ومع التسليم بأن هذا الشيء لن يكون شيئا مصنوعا ، لأن الفن ليس صنعة ؟ انه شيء قد أنجزه الفنـان ، الا انه لم ينجز نتيجة لتحويل خامة معلومة أو نتيجـة لتنفيذ خطة سبق تصورها . فما هـذا النوع من الفعل ؟ .

هنا مسألتان سوف تحسن صنعا اذا بحثناهما على انفراد ، برغم توثق الصلة بينهما . والأفضل لنا أن نبدأ بالفنان ، وأن نطرح السؤال الثاني في البداية . ولهذا السبب سنبدأ بالسؤال الآتي : ما طبيعـة هذا الفعل الذي لا يعد فعلا تقنيا ، أو اذا أردنا استخدام كلمة واحدة ليس صناعة Fabrication ؟ . ومن المهم الا ينساه فهم السؤال . وفي الفصل السابق عندما سألنا عن ماهيـة التعبير أشير الى أن الكاتب لن يحاول اقامة براهين وحجج بقصد اقناع القارئ ، كما انه لم يقصد تقديم معلومات اليه . وانما المقصود هو تذكرته بما يعرفه بالفعل ، (لو كان شخصا ذا تجربة كافيـة في هذا الموضـوع تؤهله لقراءة كتب من هذا النوع) . وفي هذا الجزء من الكتاب لا ننشد تقرير نظرياته ، كذلك .

انما نرمى الى مجرد سرد وقائع · والوقائع التى نبحث عنها ليست وقائع خفية ، انها وقائع معروفة تماما للقارىء · ويستطاع ايضاح النظام الذى تنتمى اليه هذه الوقائع بالقول بانه يمثل السبل التى نتبعها عادة نحن المعنيين بالفن عندما نفكر فيه · كما انه يمثل السبل التى نعبر بوساطتها عن أفكارنا عادة فى الحديث العادى ·

ولزيادة الايضاح سوف أبين السبيل الذى لا يؤدى الى أية اجابة عن سؤالنا · وكثيرون من الذين تساءلوا « عما هو الفعل الذى يتميز به الفنان والذى لا يعد صناعة » قد اهتدوا الى اجابة مماثلة لما يلى : « واضح ان هذا الفعل غير التقنى ليس فعلا عشوائيا ، لأن الأعمال الفنية لا يمكن انتاجها عفوا (١) · فينبغى أن تخضع هذه الأعمال لفعل توجيهى ما · واذا لم يعتمد هذا التوجيه على مهارة الفنان ، فانه لا يمكن أن يعتمد على منطقه أو ارادته أو وعيه · فمن ثم ينبغى أن يكون شيئا آخر · فاما ان يكون قوة موجهة خارج الفنـــان · وفى هذه الحالة يمكننـــا ان نسميه بالالهام ، أو شيئا بداخله وان كان مختلفا عن ارادته وغيرها من الأشياء· اى ان هذا الشىء اما أن يكون جسمه : وفى هذه الحالة يكون انتـــاج العمل الفنى فسيولوجيا اساسا ، أو قد يكون شيئا عقليا ، وان كان لا شعوريا وفى هذه الحالة تكون القوة المنتجة هى العقل اللا شـــعورى للفنـــان » ·

ولقد بنيت عدة نظريات وفورة فى الفن اعتمادا على هذه الأســس · وأول صور منها هى التى ذكرت أن ما يوجه العمل الفنى هو كائن الهى ــ أو كائن روحى على الأقــل ــ يعبر عن ذاتـــه فى هذا الفعـــل · وهذه النظريات لم تعد شائعة الآن ، الا أن هذا لن يدعونا الى رفض الالتفات

---

(١) ان من نوهت عنهم هم العقلاء · ومن بين هؤلاء الآخرين من أنكر هذه القضية ، واشار الى أن القرد اذا لعب على الآلة الكاتبة مدة كافية ، وضغط المفاتيح بطريقة عشوائية ، فان هناك احتمالا محسوبا بانه فى مدى فترة معينة قد ينتج ــ اعتمادا على المصادفة وحدها ــ نصوص شكسبير كاملة · واى قارىء ليس عنده قرد يفعله ، يستطيع ان يبرهن عن نفسه بحساب المدة التى يستغرقها تحقق هذا الاحتمال ليتمكن من المراهنة عليه ، ووجه الطرافة فى هذه الفكرة هو ما يتكشف منها عن عقلية من يســاوى بين « اعمال » شكسبير ، ومجموعة الحروف المطبوعة فى صفحات كتاب والتى يتألف منها هذا العنوان ، ومن يذهب به الفكر ــ ان امكن نسبة اى تفكير اليه على الاطلاق ــ الى ان اى عالم أثرى سيظهر بعد عشرة الاف سنة ويعثر على نص كامل لشكسبير فى رمال مصر ولكنه لا يستطيع قراءة اية كلمة انجليزية ، سيتمكن من الاحاطة بمؤلفــات شكسبير فى الشعر والدراما ·

إليها . فهى على الأقل تناسب الوقائع أفضل من أغلب نظريات الفن الشائعة اليوم . أما الصورة البديلة الثانية ، فهى القائلة : بأن ما يوجه عمل الفنان هو قوى – برغم كونها جزءا منه أو هى جزء من روحه بوجه خاص – فانها ليست ارادية أو واعية . اذ هى تعمل فى المناطق السفلى الخافية من روحه بحيث لا تشعر بها المناطق العليا من هذه الروح أو تسمح بظهورها . وهذه النظرية شائعة للغاية لا بين الفنانين ، بل بين علماء الفن وأتباعهم المحدثين الذين يتبعون النظرية ويثقون بها ثقة جمة ، ويبدو أنهم يعتقدون أنها قد نجحت فى حل (١) مشكلة الفن فى آخر المطاف . وثالث نظرية بديلة ، كانت سائدة لدى الفسيولوجيين السيكولوجيين فى القرن الماضى . ومازال جرانت ألين افضل ممثل لها .

وتوجيه نقد الى هذه النظريات مضيعة للوقت . وما يهمنا بشأنها ليس صلاحيتها او عدم صلاحيتها باعتبارها أمثلة للبحث النظرى ، بل هو هل تعد المشكلة التى قصدت حلها من المشكلات التى تتطلب أى بحث نظرى لحلها . فالشخص الذى لا يستطيع العثور على نظارته على المنضدة، قد يخترع جملة نظريات لتفسير أسباب اختفاء نظارته . فمثلا ربما تكون هذه النظارة قد تبخرت بفعل اله خير لمنعه من ارهاق نفسه فى العمل ، أو بفعل شيطان يضمر له السوء بقصد تعطيل دراساته ، أو بوساطة ماهاتما (أحد الروحانيين الهنود) من جيرانه لاقناعه بامكان فعل مثل هذه الأشياء، ولعله قد تخلص منها بنفسه لا شعوريا ، لأنهـا تذكره لا شعوريا بطبيب العيون الذى يعالجه ، الذى يذكره لا شعوريا بوالده ، الذى يكرهه كرها لا شعوريا . أو قد يكون قد دفعها من فوق المنضدة أثناء تحريكه لأى كتاب . على أن كل هذه النظريات برغم ما فيها من براعة وسمو ، سوف تكون سابقة لأوانها لو كانت النظارة مازالت موضوعة على أنفه .

---

(١) يكاد مستر روبرت جريفس صاحب كتاب Poetic Unreason (١٩٢٥) ان يعد الكاتب الوحيد أو الفنان الوحيد فى انجلترا الذى انضم على متلصرة السيكولوجيين . وبوجه عام ، فان أولى ما يمثل حكم الأنبياء على مؤهلات أنصار هذه النظرية هو ما قاله عنهم دكتور ريتشاردس I. A. Richards : « اذا اعتمدنا فى حكمنا على ما نذكره فرويد عن ليوناردو دافنشى ، أو ما نشره يونج عن جوته (فى كتاب The Psychology of the Unconscious ص ٣٠٥) لصح اعتبار المحللين النفسيين عاجزين بصورة ملحوظة عن الاضطلاع بمهمة النقد ، انظر كتاب Principles of Literary Criticism (الطبعة الخامسة سنة ١٩٣٤ ص ٢٩ – ٣٠) »

والنظريات التى تلحق تفسير طريقة انشاء الأعمال الفنية اعتمادا على فروض مماثلة لهذه الفروض قد يتيسر على تذكر أن المظلة ليست فوق المنضدة ، وتناسيت حقيقة وجودها فوق الأنف • والذين يعرضون مثل هذه النظريات لا يرهقون أنفسهم بالتساؤل : هل نحن في الواقع على علم بنوع من الأفعال التي تحقق نتائج والتي تخضع لارادة الفاعل وتوجيهه ، والتى لا تتميز بأية صفة من صفات الصنعة ؟ • ولو أنهم سألوا هذا السؤال لكان الرد عليه بالتأكيد بالايجاب • فنحن نألف تماما أعمالا من هذا النوع • والاسم الذى اعتدنا اطلاقه عليها هو « الخلق » •

٢ ـ الصنع والخلق

قبل أن نسأل عما هى بوجه عام المواضع التي تستخدم فيها هذه الكلمة ، علينا توقع اعتراض بصدد الاحتجاج على استخدام الكلمة نفسها • ولا جدال في أن القراء الذين يعانون من مرض الخوف من كل شيء متصل بالنواحى الالهية سوف يشعرون بالغضب من جراء ذلك • فهم يعرفون أن اللاهوتيين يستخدمون هذه الكلمة في وصف الصلة بين الله والعالم ، ولهذا السبب سيشم ضحايا هذا المرض رائحة هذه الصلة كلما استمعوا الى أى نطق بها ، وسيعتقدون أنه من المفاخر الا يجيء ذكرها على شفاههم والا تخدش آذانهم • وسوف تتوارد على أطراف ألسنتهم من جراء ذلك كل الاحتجاجات المألوفة التى توجه الى آية غيبية استاطيقية ترفع مهمة الفن الى مستوى شيء الهى ، وتجعل الفنان مماثلا للاله • فلعلهم يوما من الأيام بعد تأمل في مذهب الناسوسى يتسمون بشجاعة تجعلهم يقصون أى عالم رياضى يستخدم العدد ثلاثة • وفى نفس الوقت سيتذكر القراء الذين يرغبون فى فهم الكلمات بدلا من تجنبها ، أن كلمة « يخلق » تستخدم على الدوام فى سياقات لا ينفر منها اللاهوتيون ، ولا يشعرون بسببها بأية نوبة من نوبات odium theologicum • فاذا قال شاهد فى المحكمة بأن سكيرا قد أحدث ضجة (خلق Create بالانجليزية) ، أو أن ناديا للرقص قد أحدث (خلق بالانجليزية) قلقا ، وللمؤرخ اذا ذكر بأن فلانا أو علانا خلق البحرية الانجليزية أو الحكومة الفاشستية ، واذا ذكرت الصحف أن الدبلوماسية السرية تخلق جوا من الريب الدولية ، أو اذا قال رئيس مجلس ادارة شركة أن زيادة الاهتمام بالاعلان ستخلق زيادة في طلب ما تنتجه الشركة ـ فلن يتوقع أحد أن يهب قزم فى آخر القاعة مهددا بالاستجواب اذا لم تحذف هذه الكلمة • ولو فعل ذلك لألقى به الخدم فى الخارج بسبب احداثه (خلقه) ضجة •

وخلق الشيء يعنى انشاءه لا بطريقة تقنية ولكن مع ذلك بوعى واختيار . وفى الأصـــل تعنى كلمة creare - (يولد) generate أو ينجب ذرية . ومازالت كلمة Procreate المشتقة منها (ينجب) تستخدم بهذا المعنى . ويطلق الأسبان كلمة Criature على الطفـــل . وفعل الانجاب Procreation فعل اختيارى . القائمون به مسئولون عن فعلتهم ، على أنه لا يؤدى اعتمادا على أى نوع متخصص من المهارة . ولا يلزم أن يتحقق ـ كما هو الحال فى الزواج الملكى ـ باعتباره وسيلة لتحقيق غاية سبق تحديدها . ولا يلزم فعله (كما حدث فى حالة زواج والد مستر ترنستررام شاندى فى قصة ستيرن) وفقا لأية خطة سبق تحديدها . فلا يمكن تحققه (مهما قال أرسطو) بوساطة فرض شكل مستحدث على مادة موجودة من قبل . وهذا هو ما نعنيه عندما نتكلم عن (خلق) ضجة أو (خلق) مذهب سياسى . فمن يفعل هذه الأشـــياء يتصرف باختياره ، كما أنه مسئول عما يفعل . غير أنه لا يلزم اتجاه فعله الى تحقيق أية غاية بعيدة ، كما لا يلزم اتباعه خطة سبق تصـورها . ومن المؤكد كذلك انه لا يقوم بتحويل شـكل أى شيء يصح تسـميته بالخامة . وهى نفس الفكرة التى اعتمد عليها المسيحيون وأنكرهـا الأفلاطونيون الجدد فى كلامهم عن خلق الله للعالم .

ولما كان هذا هو المعنى الراسخ للكلمة ، فانما ينبغى أن يكون من الواضـح أنه عند القول بأن الفنان يعمل قصيدة أو رواية أو لوحـة أو مقطوعة موسـيقية ، فان الشيء الذى يحدث والذى أشرنـا اليـه هو ما أسميناه بالخلق . وهذه الأشياء ـ كما سبق أن عرفنا ـ باعتبارها أعمالا فنية حقة ، لم يتم عملها بوصفها وسيلة لتحقيق غاية . فهى لم تعمل وفقا لأية خطة سبق تصورها ، كما أنها لم تعمل بوسـاطة فرض شكل جديد على أية مادة معطاة ، بل هى قد تحققت بقصد وبمد شعور بالمسئولية بوساطة أناس يعرفون ما يفعلون حتى وان لم يعرفوا سلفا ما سيتمخض عن فعلتهم .

والخلق الذى ينسبه اللاهوتيون الى الله يتميز من ناحية واحدة فحسب . ويفترض لعيانا أن وجه تميز فعل الخلق الذى يقال ان الله اتبعه عند خلق العالم هو أن الله ـ كما يقال ـ قد خلق العالم من «عدم» . هذا يعنى عدم وجود أية مادة سابقة قام الله بفرض شكل جديد عليها . ولكن هذا الكلام يدل على الاضطراب فى [illegible] فعل خلق كما يدل معناه هو الخلق من عدم . ووجه التميز الذى ينسب الى الله بحق هو انه فى حالة فعله لوحده هناك لية ضرورة من أى نوع ـ وكلام ويوجد هنه الضرورة

لا يعنى عدم وجود المادة المراد تحويلها فحسب ، بل ليست ثمة أية ضرورة من أى نوع كان· ومثل هذا الكلام لا ينطبق على « خلق » الطفل أو القلق أو العمل الفنى · فلكى يخلق الطفل ينبغى توفر عالم كامل من المادة العضوية واللاعضوية · لا لأن الوالدين يصنعان الطفل من هذه المادة ، انما لأن الطفل لا يمكن أن يظهر فى عالم الوجود ـ كما حدث بالفعل بالنسبة لوالديه ـ الا فى مثل هذا العالم ، ولخلق أى قلق ينبغى وجود أشخاص يستطاع اقلاقهم · والشخص الذى يخلق القلق ينبغى أن يتصف فعله بطابع معين ، بحيث اذا تعدل فى صورة أو أخرى أدى هذا الى حدوث الاقلاق · ولكى يتم خلق العمل الفنى ، يجب توفر انفعالات معينة لم يتم التعبير عنها عند الفنان الذى يتوقع الخلق ـ تبعا لما رأينا فى الفصل السابق ـ كما ينبغى أن تتوافر لديه كذلك السبل الضرورية للتعبير عن هذه الانفعالات · وواضح أنه فى حالة الأحوال التى يتحقق فيها الخلق بوساطة كائنات متناهية من الواجب أن تكون هذه الكائنات ـ بسبب كونها متناهية ـ أولا فى ظروف تسمح لها بالخلق · وبالنظر الى أن الله يتصور كائنا لا متناهيا ، فان الخلق الذى ينسب اليه يتصور شيئا ليس بحاجة الى مثل هذه الشروط ·

من هذا يتضح اننى عندما وصفت صلة الفنان بأعماله الفنية بأنها صلة خالق لها، لم أكن أسعى لتبرير اعتقاد غير النابهين الذين قد يظنون أننى قد رفعت مهمة الفن الى مرتبة شىء الهى (ســواء امتدحوا فكرتى أو سخطوا عليها) أو أننى قد جعلت الفنان نوعا من الاله ·

٣ ـ الخلق والخيال

علينا الآن أن ننتقل بعد ذلك الى تفرقة أخرى · فقد كانت كل الأشياء التى اخترناها أمثلة للأشياء المخلوقة هى ما أعتدنا تسميتهـا بالأشياء الحقيقية · أما العمل الفنى فلا يلزم أن يكون ما يصح أن نسمه بالشىء الحقيقى · فقد يكون ما ندعوه بالشىء الخيالى · والأشياء مثـل الضجة والإقلاق والبحرية وما شابه ذلك ، لا يمكن خلقها اطلاقا إلا على أساس أنها أشياء تحتل مكانا فى العالم الحقيقى · ولكن العمل الفنى قد يتم خلقه ، عندما [illegible] الخلق فى مكان واحد هو عقل الفنان :

هنا ـ كما [illegible] الميتافزيقى · وهيذكرنى بأن الفارق بين الأشياء الحقيقية والأشياء الموجودة فى عقولنا فحسب ، هو فارق قد

عنى به هو كما عنى به زملاؤه – عناية فائقة ، فقد فكروا فيه طويلا ، وفى صورة جدية ، بحيث لم يعد له أى معنى . اذ قرر بعضهم أن الأشياء التى ندعوها حقيقية موجودة فى عقولنا فحسب . وقرر البعض الآخر أننا عندما نقول ان الأشياء فى عقولنا ، فان هذا يتضمن القول بأنها حقيقية مثل أى شىء آخر . وبين هاتين الفئتين – كما يبدو – حرب متواصلة لا هوادة فيها . وأى انسان يقحم نفسه فى الحرب الدائرة حول هذه الكلمات سيتعرض للطعن من كلا الطرفين . والى تمزيقه اربا .

ولست آمل فى تهدئة هؤلاء السادة واستطيع ان أشعر بالتهلل عندما أتذكر بأنهم لن يقضموا على اقتراحى حتى اذا اتبعت ما سبق لى قوله . وفى حالة المهندس الذى قام بتصميم كوبرى ، ولكنه لم يقم بعمل رسوماته أو اثبات مواصفاته على الورق ، ولم يناقش مخططه مع احد ، ولم يشرع فى اتخاذ اية خطوات فى سبيل تنفيذه ، اعتدنا القول بوجود الكوبرى فى هذه الحالة فى عقله فقط – او كما نقول كذلك – فى رأسه . وبعد أن يتم انشاء الكوبرى فاننا نقول بانه قد أصبح موجودا لا فى رأس المهندس فحسب ، بل فى العالم الحقيقى كذلك . ونحن نصف كذلك الكوبرى الذى « لا يوجد الا فى رأس المهندس » بأنه كوبرى خيالى . أما الكوبرى الذى يوجد فى العالم الحقيقى فنصفه بأنه كوبرى حقيقى .

وربما كانت هذه الطريقة طريقة ساذجة فى الكلام ، أو لعلها طريقة فظة ، بسبب الألم الذى تحدثه عند الميتافزيقيين . ولكن هذه الطريقة هى التى يتبعها الناس العاديون عند الكلام . والناس العاديون الذين يتكلمون بهذه الطريقة يعرفون جيدا نوع الأشياء التى يشيرون اليها بكلامهم . والميتافزيقيون على حق فى اعتقادهم بوجود مشكلات عويصة تترتب على الكلام بهذه الطريقة . ولهذا السبب سأخصص جانبا كبيرا من الكتاب الثانى لمناقشة هذه المشكلات . وحاليا ، سأستمر فى التحدث الى العوام . ولو كره الميتافزيقيون ذلك ، فليس هناك ما يدعو الى اطلاعهم على ما اكتب .

وتنطبق نفس هذه التفرقة على اشياء مثل الموسيقى . ولو ألف انسان لحنا ، ولم يقم بتدوينه او غنائه ، او لم يقم بأى شىء يجعله معروفا للآخرين ، فاننا نقول : ان اللحن موجود فى عقله فقط ، أو فى رأسه فقط ، أو قد نقول بانه لحن خيالى . ولو أنه قام بغنائه أو عزفه ، ومن

ثم أحدث مجموعة من الأصوات المسموعة ، فاننا نسمى هذه المجموعة من الأصوات لحنا حقيقيا على أساس وجود اختلاف بينه وبين اللحن الخيالى ·

ونحن فى كلامنا عن انشــاء أية أداة ، ما نقصده هو انشاء أداة حقيقية · فاذا قال أى مهندس : انه صنع كوبريا ، وعند سؤاله اتضح انه قد انشأه فى رأسه فقط · فى هذه الحالة ، فاننا سنعتقد أنه كاذب أو مخبول · فمن الواجب علينا ألا نقول بانه انشأ كوبريا على الاطلاق · بل نكتفى بالقول بانــه عمل مخططا له · واذا قال انــه عمل مخططــا لكوبرى واتضح أنه لم يسجل شيئا على الورق ، فلا يلزم أن نعتقد بانه خدعنا · فالمخطط من الأشياء التى قد تكون مقصورة على الوجود فى عقل اى شخص · وبوجه عام ، يمكن القول بأن المهندس عندما يعمل مخططا فى عقله ، فانه يقوم فى نفس الوقت باثبات علامات ورسوم على الورق · الا أن المخطط لا يعنى ما نسميه بال Plans ، أى هذه القطع من الورق بعد اثبــات تلك العــلامات والرسوم عليها · وحتى اذا دون المهندس مواصفات كاملة ورسوما تنفيذية على الورق ، فلن يعتبر الورق وما عليه من مواصفات ورسوم مخططا · ان قيمته لن تزيد عن شىء يذكر الناس (والمهندس كذلك ، لأن الذاكرة غير معصومة من الخطأ) بهذا المخطط ، بحيث يمكن القول بانه فى حالة نشر المواصــفات والرسوم فى بحث خاص بالهندسة المدنية مثلا، سيتيسر لأى انسان يتمعن فى قراءة البحث ان يتصور مخطط هذا الكوبرى فى راسه · من هنا يتضح ان المخطط ملكية عامة ، وان كنا عندما جعلناه شيئا عاما لم نعن اكثر من امكان ادراكه فى رؤوس الكثيرين من اولئك الذين يستطيعون قراءته بتعقل فى الكتاب الذى تنشر فيه المواصفات والرسوم ·

وفى حالة الكوبرى ثمة مرحلة ابعد من ذلك · فقد يتم « تنفيذ » الكوبرى أو انجازه ، او بعبارة اخرى يتم بناء الكوبرى · وعندما يحدث ذلك ، يقال : ان المخطط قد « تجســم » فى الكوبرى المبنى ، اى انه اصبح موجودا فى صورة أخرى ، لا فى رؤوس الناس فحسب ، بل فى صورة حجارة أو خرسانة· فهو بعد ان كان مجرد مخطط قائم فى رؤوس الناس قد اصبح شكلا محملا فى مادة معينة · فاذا تاملنا ما سبق قوله على ضوء هذه النظرة ، امكننــا القول بأن مخطط المهندس هو شــكل الكوبرى بغير مادته ، أو أننــا عندما قلنــا بأن لدى المهندس مخططا فى راسه ، كان بامكاننا الافصاح عن نفس المعنى بالقول بأن لديه فى ذهنه شكل الكوبرى بعد انتهائه بغير مادته ·

وعمل الكوبرى يعنى فرض هذا الشكل على هذه المادة • وما نعنيه بقولنا : ان المهندس قد عمل المخطط، هو استخدام كلمة « عمل » بمعناها الآخر ، اى باعتبارها مرادفة للخلق • وعمل مخطط للكوبرى لا يدل على فرض شكل معين على مادة معينة • انه عمل ليس فيه ما يدل على احداث عملية تحويل ، أو بعبارة أخرى انه خلق • وهو يتسم كذلك بالخصائص الأخرى التى تميز الخلق عن الصنع • فلا يلزم القيام به باعتباره وسيلة لتحقيق غاية ، لأن أى انسان قد يعمل مخططات (على سبيل المثال عندما تكون فى صورة أمثلة فى كتاب من كتب الهندسة) دون أن يقصد تنفيذها • فى مثل هذه الحالة لن يكون عمل المخطط وسيلة لتحقيق غاية تأليف الكتاب بل هو جزء من تأليفه ، أى أنه ليس وسيلة لتحقيق اى شيء ، كما ان اى شخص يعمل مخططا لا يلزم أن يقوم بأى تخطيط كوسيلة لتحقيق هذا المخطط • وربما فعل ذلك ، كما هو الحال عندما يخطط لانشاء كتاب ، ويلزمه ذكر مثل لكوبرى من الخرسانة المسلحة يبلغ اتساعه ١٥٠ قدما، عليه سكة حديدية مزدوجة ، يمر فوقها طريق، وهو قد يجيء بمخطط لمثل هذا الكوبرى لتوضيح هذه النقطة من الكتاب ، الا أن هذا الفعل ليس شرطا ضروريا فى التخطيط • وفى كلام الناس احيانا اقوال تشير الى أن لكل امرىء مخططا ـ أو انه يتحتم ذلك ـ لكل حياته يتبعه كل مخطط آخر يقوم به ـ أو ينبغى أن يتبعه ـ الا أن أحدا لن يستطيع تحقيق ذلك •

من هذا يتضح أن عمل أية أداة ـ أو انجاز اى شيء وفقا للطريقة المتبعة فى الصنعة ـ تمر فى مرحلتين : ١ ـ عمل مخطط ما ، وهذه مرحلة الخلق • ٢ ـ فرض هذا المخطط على مادة معينة ، وهى مرحلة الصناعة • فلنتأمل اذن حالة من حالات الخلق ، عندما لا يكون الشيء المخلوق عملا فنيا • والشخص الذى « يخلق » ضجة لا يلزم اتباع فعلته لمخطط ، وان كان اتباع الضجة لخطة امرا مستطاعا بالطبع • فليس ثمة ما يقتضى ذلك ، الا ان هذا قد يحدث عندما ترمى الضجة مثلا الى تحقيق غاية بعيدة مثل حمل أية حكومة على الاستقالة • فى هذه الحالة لن يكون هناك اتجاه الى تحويل اية مادة سبق وجودها • اذ لا يوجد أى شيء يمكن ان تعمل منه الضجة • وان كان محدث الضجة قد لمكنه خلقها بحكم وضعه ـ كما هو الحال على الدوام عنده اى كائن متناه ـ فى موقف محدد كاجتماع سياسى مثلا • الا ان ما يخلقه لن يكون شيئا موجودا فى عقله فقط ، لأن الضجة شيء يجول فى خاطر كل الناس الذين يشعرون بها • •

بعد ذلك ، فلنتأمل المثل الخاص بالعمل الفني . عندما يؤلف انسان لحنا ، فانه يستطيع في أكثر الأحيان أن يدندنه أو يغنيه أو يعزفه على آلة موسيقية في نفس الوقت . وقد لا يفعل أى شيء من هذا القبيل ، بل يكتفي بتدوينه على الورق . أو قد يدندنه أو يفعل شيئا مماثلا ، ويدونه على الورق في نفس الوقت أو بعد ذلك . وربما فعل هذه الأشياء جهرا بحيث يصبح اللحن من لحظة مولده ملكية عامة ، مثل الضجة التي سبق أن نوهنا عنها . على أن كل هذه الأشياء هي مجرد جوانب ثانوية بالاضافة الى العمل الفنى الحقيقى ، وان كان من المرجح أن تكون بعض هذه الجوانب الثانوية ضرورية للغاية . لأن العمل الفعلى للحن هو من الأشياء التى تجرى فى رأسه ، وليس فى أى مكان آخر .

سبق أن ذكرت أن الشيء الذى يوجد فى « رأس أى شخص » بغير وجوده فى أى مكان آخر ، يمكن أن يسمى بدلا من ذلك شيئا خياليا . وعلى هذا يستطاع تسمية العمل الفعل للحن باسم بديل آخر هو عمل لحن خيالى . فهذه حالة من حالات الخلق مثل عمل المخطط أو الضجة . ويرجع هذا الى نفس الأسباب ، التى قد يكون تكرارها باعثا على الملل . ومن ثم يمكن القول : بأن عمل اللحن مثل من أمثلة الخلق الخيالى . وينطبق هذا القول كذلك على عمل القصيدة أو أى عمل فنى آخر .

والمهندس عندما يعمل مخططا فى رأسه ـ كما رأينا ـ قد يتجه بعد ذلك الى عمل شيء آخـــر هو ما ٦٠ يزناه بعمل ال Plans وتعنى اثبـات الرسوم والمواصفات على الورق . وهذه الـ « Plans » أداة ترمى الى تحقيق مقصد معين ، هو تعريف الآخرين بالمخطط أو تذكرته هو نفسه به . وتبعا لذلك ، فان عمل هذه الأشـياء ليس خلقا خياليا ، بل هو بحـق ليس بخلق على الاطلاق . انه صناعة . والقدرة على القيام به تعد نوعا متخصصا من المهارة التى تدعى صنعة الرسم الهندسى .

والفنان بعد أن يفرغ من عمل اللحن ، قد يتجه الى فعل شيء آخر يبدو لأول وهلة شبيها بما يعمله المهندس . اذ قد يقوم بما يسمى نشره . فهو قد يغنيه أو يعزفه بصوت مرتفـع . أو قد يدونه ، ومن ثم ييسر للآخرين أن يدركوا فى رؤوسهم نفس الشيء الذى كان فى رأسه . الا أن ما كتب أو طبع على المدونة ليس باللحن . انه مجرد شيء اذا تمت دراسته بتمعن ، تيسر للآخرين انشاء اللحن لأنفسهم فى رؤوسهم ، أو ليسر لصاحب اللحن ذلك عندما ينسى لحنه .

من هذا يتضح أن الصلة بين عمل الملحن وبين صياغته وتدوينه على الورق أمر بعيد الاختلاف عن الصلة القائمة فى حالة المهندس بين عمل مخطط الكوبرى وتنفيذ هذا المخطط . فمخطط المهندس شىء متجسم فى الكوبرى . فهو أساسا شكل يمكن فرضه على مادة معينة . وبعد أن يتم بناء الكوبرى يكون الشكل موجودا فى الكوبرى ممثلا للطريقة التى اتبعت فى تنظيم المادة التى يتألف منها . ولكن لحن الموسيقى ليس موجودا على الورق اطلاقا . وما هو مثبت على الورق ليس موسيقى . انه مجرد تدوين موسيقى . فالصلة بين اللحن والمدونة ليست مماثلة للصلة بين المخطط والكوبرى . انها مشابهة للصلة بين المخطط والمواصفات والرسوم . لأن هذه المواصفات والرسوم لن تعد - كالكوبرى - تجسيما للمخطط . انها مجرد أشياء مدونة يمكن الاعتماد عليها فى اعادة انشاء المخطط المجرد - أو الذى لم يتم تجسيمه بعد - فى عقل أى انسان يقوم بدراسته .

٤ - الخيال والوهم

كلمة خيال كلمة فى ذاتها لها معنى صحيح وآخر باطل . ومن ناحية الغاية التى نهدف اليها هنا ، تكفى التفرقة بين الخيال الحق ، وبين الشىء الذى غالبا ما يدعى بذلك على سبيل الخطأ . وهو الشىء الذى سبقت تسميته بالوهم .

والوهم يدل على وجود اختلاف بين الشىء الذى يسمى بهذا الاسم وما يسمى بالحقيقى . وهو اختلاف قد جعل الشيئين متضادين . فالموقف المتوهم لا يمكن اطلاقا أن يكون موقفا حقيقيا والعكس بالعكس . فأنا اذا جعت « وتخيلت » أننى آكل ، لاعتبرت هذه « الوليمة الخيالية السافرة » من المواقف الدالة على الوهم ، بحيث يمكن القول بأننى خلقتها خياليا لنفسى . غير أن هذا الخلق الخيالى شىء والفن الحق شىء آخر ، وان كانت هناك أوجه شبه بين هذا الخلق الخيالى وبين أنواع معينة من الأشياء التى تدعى خطأ باسم الفن . اذ ان دافع كل هذه الأعمال الفنية الزائفة هو تزويد متذوقيها أو مدمنيها بأوهام تصور حالات فيها يتم اشباع رغباتهم . والحلم يتألف الى حد بعيد من أوهام تشبع فيها رغبات الحالمين على هذا الوجه ، وبعض السيكولوجيين يرون أن هذه الأوهام هى مادته الوحيدة . وربما ظهر ذلك بأكثر وضوح فى أحلام اليقظة . وقد تفهم الأعمال الفنية الزائفة التى تحدثت عنها بطريقة أفضل اذا وصفتها بأنها أحلام يقظة قد تم صقلها واعدادها فى صورة تجارية . وهناك قصة تروى

عن عالم نفسي قام بوضع قائمة من الأسئلة لجميع طالبات احدى الجامعات فيها سائلهن عن كيفية تمضية أوقاتهن . وعرف من اجابتهن ، التي نسبتها ، بأن نسبة كبيرة من هذا الوقت تقضى في حلم اليقظة . ويقال : انه استخلص من ذلك امكان تحقيق نتائج عظيمة لو أمكن تنميق كل أحلام اليقظة هذه . وهذا صحيح ، الا أنه قد تناسى أن هذا الشيء قد تحقق بالفعل ، وأن هوليود قد قامت بتحقيقه .

والخيال لا يبالي بوجود أي حد فاصل بين الحقيقي وغير الحقيقي(١) . فأنا عندما أنظر من النافذة ، أرى من خلال مربعات زجاجها أعشابا في كل ناحية ، تظهر أمامي مباشرة . غير أنني أتخيل كذلك وجود آلة قطع أعشاب وسط الأرض الخضراء المنبسطة . وهذا الجزء من الأرض الخضراء الذي لم يتكشف موجود بالفعل ، أما آلة قطع الأعشاب فغير موجودة . على أنني لا أتحقق من أي شيء من ذلك ، لا من الطريقة التي تخيلت بها هذين الشيئين ، ولا من كيفية تعاقبهما في الظهور لخيالي . اذ أنهما بعيدا الصلة تماما عن الاختلاف المشار اليه . ولا جدال في أن فعل التخيل هو فعل قد تحقق بالفعل، غير أنه لا يلزم أن يكون الشيء المتخيل – أو الموقف المتخيل – حقيقيا أو غير حقيقي . والشخص الذي يتخيل مثل هذه الأشياء لا يتخيلها باعتبارها حقيقية أو غير حقيقية . كما أنه عندما يحاول تأمل فعله التخيلي فانه لا يفكر في كونه حقيقيا أم غير حقيقي . والمتوهمات كذلك أشياء يمكن تخيلها بغير تأمل فيها . وعند حدوثها لا يدري الشخص المتوهم أنه قد أنشأ لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداثا غير حقيقية . الا أنه عندما يتأمل اما يكتشف أن هذه الأشياء غير حقيقية ، أو يقع في الخطأ الذي يجعله يتصورها حقائق .

ومن المحتمل أن يكون هناك على الدوام دافع وراء أي فعل متوهم مثل الرغبة في وجود شيء نستطيع الاستمتاع به أو امتلاكه ، لو كان الوهم حقيقة . والفعل المتوهم يتضمن شعورا بعدم الارتياح من الموقف الذي يعرض له المرء بالفعل ، كما يتضمن محاولة للتعويض عن عدم الارتياح هذا ، لا باتباع سبل عملية تؤدي الى تحقق مواقف أكثر ارضاء، انما بتخيل مواقف أكثر ارضاء، والحصول على قدر من الارتياح من جراء

---

(١) التوسع في هذه النقطة الذي سيجيء فيما بعد (الفصل الثالث عشر § ١) سيتضمن تعديلا معينا للحكم بأن ما يتخيل في ذاته لا يعد حقيقيا أو غير حقيقي . وآمل أن يكون قد اتضح للقارئ أن كل شيء قد ذكرته في الكتاب الأول قد ذكر على سبيل التصويب . وأن خطوطي عن الفن الذي سيجيء ذكرها الا في الكتاب الثالث .

ذلك • وفي حالة الخيال الحق لا وجود لمثل هذا الدافع فانا لا اتخيل باطن علبة الكبريت الموجودة أمامى على المنضدة – سواء أكانت ممتلئة أم فارغة – بسبب عدم رضائى عن هذه العلبة • كذلك لا اتخيل اكتمال منظر الروضة الخضراء ، بينما تحجب مربعات النافذة أجزاء منها عن ناظرى بسبب عدم رضائى عن هذا المنظر غير المكتمل • فالخيال لا يبالى بوجود حد فاصل بين الحقيقى وغير الحقيقى ، كما أنه لا يبالى بوجود حد فاصل بين الرغبة والنفور •

والوهم يعتمد على سبق وجود الخيال • ومن المستطاع وصفه بأنه يمثل الخيال عندما يعمل فى صورة متحرقة ، متأثرا بقوى متحرقة • ومن بين الأشياء العديدة التى يتخيلها المرء يتم اختيار بعضها – سواء بوعى أم بغير وعى – لكى تتخيل فى صورة مكتملة أو واضحة أو متماسكة، بينما يتم قمع البعض الآخر • ويرجع هذا الى أن الأشياء الأولى يرغب الانسان فى تحققها ، اما الأشياء الأخرى فهناك نفور من حقيقتها • ويترتب على ذلك ظهور الوهم الذى يستطاع اعتباره وفقا لذلك بأنه الخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة ، وذلك لا تعنى الرغبة : الرغبة فى التخيل أو حتى الرغبة فى تحقق موقف متخيل ، بل الرغبة فى أن يكون الموقف المتخيل حقيقيا •

وتعرضت النظريات الاستاطيقية لجانب لا بأس به من الاساءة من جراء الخلط بين هذين الشيئين • ولقد شاع الربط بين الفن والخيال منذ ما لا يقل عن المائتى سنة (١) • غير ان الخلط بين الفن والترفيه قد انعكس على الخلط بين الخيال والتوهم ، كما أكده • وبلغ هذا الخلط ذروته عندما جاء ذكر الخلق الفنى متضمنا فى الأوهام فى نظرية التحليل النفسى (وهى بحق نظرية صحيحة) باعتباره اشباعا وهميا للرغبات • وتعد هذه المحاولة ناجحة الى حد يثير الاعجاب اذا اعتبرنا ما جاء بها ينصب على أنواع الفنون التى تدعى باطلا بذلك مثل الرواية الجماهيرية المألوفة ، أو الفيلم ، على أنه لا يمكن تصور تطبيقها على الفن الحق • وعندما تمت محاولة انشاء استاطيقا اعتمادا عليها – وهو شىء كثيرا ما حدث مما يدعو للأسف – لم يتمخض ذلك عن ظهور استاطيقا حقة ، بل ظهر شىء مضاد للاستاطيقا • وربما كان تفسير ذلك هو أن

---

(١) ترجع – فيما أعتقد – عادة وصف التجربة الاستاطيقية بأنها « اللذة التى يحققها الخيال » الى اديسون ، كما ترجع الى معاصره فيكو النظرية الفلسفية التى اعتبرت الفن خيالا •

السيكولوجيين الذين حاولوا تفسير الخلق الفنى بالرجوع الى فكرة « الوهم » لم يجل بخاطرهم وجود مثل هذا الحد الفاصل بين الفن الترفيهى والفن الحق ، بل قاموا عن طريق رطانتهم بمجرد تثبيت تصور خاطئ، مبتذل شاع فى القرن التاسع عشر ، نظر على أساسه الى الفنان وكأنه حالم أو من اصحاب أحلام اليقظة ، يعمل على تشييد عالم من الوهم ، لو تحقق لكان (فى زعمه على الأقل) أفضل من ذلك العالم الذى نحيا فيه ، أو كان اكثر جلبا للسرور . وطالما احتج الفنانون المتمكنون والاستاطيقيون المتمكنون على هذا التصور الخاطئ ، غير أن الاحتجاج لم يجد بالطبع فتيلا لدى الكثيرين من اصحاب التجارب (الفنية المزعومة) التى اقتصرت على « الفن » القائم على تنظيم أحلام اليقظة واستغلالها تجاريا ، والذى يعبر عن تجربتهم أصدق تعبير . والى هذه الطائفة — فيما ينبغى أن يبدو — ينتمى أولئك المفكرون الاستاطيقيون الذين يتبعون التحليل النفسى . ولعل مرضاهم هم الذين يتبعون هذه الطائفة ، وان كان أى اسراف فى الانغماس فى أحلام اليقظة سيؤدى بكل تاكيد الى تعرضهم لأمراض معنوية مماثلة للأمراض التى يعانى منها مرضاهم .

٥ — العمل الفنى بوصفه شيئا خياليا

اذا كان انشاء اللحن مثلا من أمثلة الخلق الخيالى ، كان اللحن شيئا خياليا . ويصح نفس القول عن القصيدة أو اللوحة أو أى عمل فنى آخر . ويبدو هذا الكلام باعثا على الحيرة . اذ أننا نميل الى الاعتقاد بأن اللحن ليس شيئا خياليا ، وانما هو شئ حقيقى ، أى أنه مجموعة حقيقية من الأصوات، كما أن اللوحة هى قطعة من الخيش الحقيقى مغطاة بألوان حقيقيـة ، وهكذا . وآمل لو تزود القارئ بالصبر ، أن أبين بألا وجود لأى شئ محير فى هذا الكلام . وأن كلا القولين يعبر فى الواقع عن رأينا فى الأعمال الفنيـة ، وأنه لا تناقض بينهما ، اذ أنهما يعنيان شيئين مختلفين .

وعندما يكون ما نعنيه بالعمل الفنى (لحن أو صورة ... الخ) أية صنعة محددة قصد أن تكون منبها لاحداث تأثيرات انفعالية محددة فى أى جمهور فانه فى هذه الحالة ، كلمة « العمل الفنى » تدل دلالة أكيدة على شئ ينبغى أن نعده حقيقيا . فالفنان اذا اعتبر ساحرا أو مرفها هو بالضرورة صانع يصنع أشياء حقيقية من مادة ما وفقا لمخطط ما . فأعماله حقيقية مثل أعمال المهندس . والسبب فى كلتا الحالتين واحد .

غير أنه لا ينبغ ذلك اطلاقا ، ان يصح الكلام نفسه عن الفنان الحق ، لان مهمته ليست احداث تأثير انفعالى فى المتذوق ، بل هو — على سبيل المثال — عمل لحن ، ويعد هذا اللحن كاملا تاما بالفعل بمجرد تحققه فى شكل لحن فى رأس الفنان ، او شكل لحن خيالى فى عبارة أخرى ، وربما قام الفنان بعد ذلك باعداد العدة لعزف اللحن امام مستمعين ، وفى هذه الحالة ، يظهر لحن حقيقى أو مجموعة من الاصوات ، ولكن اى هذين الشيئين هو العمل الفنى ؟ او أيهما هو الموسيقى ؟ ، والاجابة متضمنة فيما سبق أن قلناه : ان الموسيقى أو العمل الفنى ليست مجموعة من الأصوات ، انها اللحن كما هو فى رأس المؤلف الموسيقى ، والأصوات التى أحدثها القائمون بالأداء والتى سمعها الجمهور ليست الموسيقى اطلاقا ، انها مجرد الوسيلة التى يعتمد عليها الجمهور ، فى حالة انصاتهم بتمعن (لا عكس ذلك) لكى يعيدوا انشاء اللحن الخيالى الذى دار فى رأس المؤلف الموسيقى ،

والأمر ليس محيرا ، انه ليس [illegible] ، او أمرا مخالفا لما نعتقده عادة ، ونعبر عنه فى حديثنا العادى ، فنحن نعرف جميعا جيدا ، وغالبا ما يذكر بعضنا البعض ، بان الاستماع الى الاصوات التى تحدثها الآلات الموسيقية لا يعنى الاحاطة بالموسيقى ، وربما عجز اى انسان عن تحقيق هذه الاحاطة الا اذا سمع الأصوات ، الا أنه يوجد شيء آخر ينبغى أن يفعله بالاضافة الى ذلك ، والكلمة التى اعتدنا استخدامها للدلالة على هذا الشيء الآخر هى : الانصات ، والانصات الذى ينبغى أن نقوم به عند الاستماع الى الأصوات التى يحدثها الموسيقيون مشابه الى حد كبير للتفكير الذى ينبغى أن نقوم به عند الاستماع الى الأصوات التى يحدثها أى محاضر فى موضوع علمى مثلا ، فنحن نستمع الى صوت كلامه ، الا أن ما يقوم به ليس مجرد احداث أصوات ، بل هو عرض موضوع علمى ، أى أن الأصوات قد قصد بها معاونتنا على تحقيق ما افترض المحاضر أنه غايتنا التى دفعتنا الى الحضور للاستماع اليه وهو يحاضر ، وهذه الغاية هى التفكير لأنفسنا فى هذا الموضوع العلمى ، فالمحاضرة اذن ليست مجموعة من الأصوت التى أحدثها المحاضر بوساطة أعضاء جهازه الصوتى ، انها مجموعة من الأفكار العلمية المتصلة بهذه الأصوات بطريقة معينة تجعل من يستمع ويفكر معا ، قادرا على التفكير فى هذه الأفكار لنفسه ، وربما أمكننا — ان شئنا — أن ندعو ذلك اتصال الأفكار بوساطة الكلام ، غير أننا لو فعلنا ذلك فعلينا أن نتصور أن الاتصال لا يعنى « نقل » الفكر من المتكلم الى المستمع ، أو قيام المتكلم بغرس أفكاره فى

ذهن المستمع المتفتح لتقبله . بل علينا أن نتصورة « اعادة المستمع انشاء » أفكار المتكلم اعتمادا على فكره الفعال .

والتشابه مع الانصات للموسيقى ليس كاملا . فان الحالتين تتشابهان فى نقطة واحدة ، وتختلفان فى نقطة أخرى . فهما مختلفتان من ناحية أن الحفلة الموسيقية شيء ، والمحاضرة العلمية شيء آخر . وما نسعى « للحصول عليه » من الحفلة الموسيقية هو أمر مختلف عن الأفكار العلمية التى نسعى « للحصول عليها » من المحاضرة ، غير أنهما تتشابهان فى النقطة الآتية : فكما نحصل من المحاضرة على شيء آخر خلاف الأصوات التى نستمع اليها وهى تتدفق من فم المحاضر ، كذلك نحن نحصل من الحفلة الموسيقية على شيء غير الأصوات التى يحدثها القائمون بالأداء . ففى كلتا الحالين ، ما نحصل عليه هو شيء تعيد انشاءه ثانية فى عقولنا ، واعتمادا على جهودنا . وهو شيء يظل الى الأبد فى غير متناول أى انسان يفتقر الى القدرة ــ أو الرغبة ــ على القيام بالجهد المناسب ، مهما استمع استماعا كاملا الى الأصوات التى تملأ الحجرة التى يجلس فيها .

وأكرر القول بأن هذا الكلام معروف لنا جميعا . ولأننا نعرفه جميعا ، فلسنا بحاجة الى ارهاق أنفسنا فى بحث ــ أو نقد ــ أفكار الاستاطيقيين (ان كانت هناك أى آثار لها اليوم ــ وهى أفكار كانت شائعة للغاية فى وقت من الأوقات) ، الذين يقولون بأن ما نحصل عليه عند الانصات الى الموسيقى ، أو عند مشاهدة اللوحات المصورة ، أو ما شابه ذلك ، هو نوع معين من اللذة الحسية . ونحن عندما نفعل ذلك ، نستمتع بلا ريب ــ ما دمنا نستخدم حواسنا ــ بلذة حسية . وقد يكون من القريب الا تتحقق هذه المتعة . فاللون او الشكل أو اللون النغمى المنبعث من أية آلة موسيقية قد يؤدى الى شعورنا بمتعة فائقة ذات طابع حسى بحت . وربما كان من الحقيقى (وان لم يكن من المؤكد تماما) أن أحدا لن يولع بالموسيقى الا اذا فاق الآخرين فى تأثره بالمتع الحسية للصوت . على أنه حتى وان دفع هذا التأثر الخاص بهذه المتعة البعض فى البداية الى الموسيقى ، فان عليهم ازاء شدة تأثرهم بذل كل جهد للحيلولة دون تدخل هذا التأثر فى قدرتهم على الانصات . اذ أن أى تركيز على المتعة التى تحدثها الأصوات ذاتها تؤدى الى تركيز العقل على الاستماع ، كما تصعب الانصات ، بل قد تجعله متعذرا . وهناك نفر من الناس يتوجهون أساسا الى الحفلات الموسيقية للمتعة الحسية التى يحصلون عليها من الأصوات وحدها . وربما كان وجود هذا النفر مفيدا لشباك التذاكر ،

الا أنه يسيء الى الموسيقى اساءة مماثلة لمن يتوجه لحضور محاضرة علمية من أجل المتعة الحسية التي يحصل عليها من أنغام صوت المحاضر ، وكان الواجب أن يكون حضوره من أجل العلم . وهذا أمر يعرفه الجميع كذلك .

وليس ثمة ما يدعو الى تطبيق ما سبق قوله عن الموسيقى على الفنون الأخرى . وبدلا من ذلك علينا أن نحاول في صورة ايجابية تقديم النقطة التي سبق عرضها في صورة سلبية . فان الموسيقى لا تتألف من أصوات مسموعة ، والتصوير لا يتألف من ألوان مرئية ، وهلم جرا . فمن أى شيء تتألف اذن هذه الأشياء ؟ . من الواضح أنها لا تتألف من « شكل » ، اذا فهم الشكل على أنه نمط أو نسق من الصلات بين الأصوات المختلفة التي نسمعها ، أو بين الألوان المختلفة التي نراهـــا . فان مثل هذه « الاشـــكال » لن تزيد عن القوامات المدركة لجسم الأعمال الفنية ، أو بعبارة أصح الأعمال الفنية كما تدعى باطلا . ونظريات الفن هـذه القائمة على « الشكل » ، وان كانت شائعة في الماضي والحاضر ليست لها اية صلة بالفن الحق ، ولن يلتفت اليها فيما بعد في هذا الكتاب ، فان التفرقة بين الشكل والمادة التي استندت اليها ، هي تفرقة تنتمى الى فلسفة الصنعة ، ولا تنطبق على فلسفة الفن .

فالعمل الفنى الحق ليس بالشيء الذى يرى أو يسمع ، بل هو شيء يتخيل - ولكن ما الذى نتخيله ؟ . لقد سبق أن ذكرنا أن في الموسيقى ، العمل الفنى الحق هو لحن متخيل . فلنحاول اذن البدء بالتوســع في الكلام عن هذه الفكرة .

لابد أن يكون كل انسان قد لاحظ وجود اختلاف معين بين ما نراه بالفعل عندما نشاهد صورة أو تمثالا أو رواية ، وبين ما نراه تخيلا ، أو بين ما نستمع اليه بالفعل عندما ننصت الى الموسيقى أو الى حديث ، وبين ما نسمعه تخيلا . ولنرجع في ذلك الى مثل واضح . عندما نشاهد رواية للعرائس ، فاننا نستطيع أن نقسم ـ كما نقول ـ باننا قد رأينا التعبير على وجه العرائس ، وهو يتغير عند تغير ايماءاتها ، وعند تغير كلمات محرك العرائس ونبرات صوته . ولادراكنا أنها مجرد عرائس ، فاننا ندرك أن تعبيرات وجهها لا يمكن أن تتغير . غير أن هذا لا يهم ، لأننا نتابع بمخيلتنا رؤية التعبيرات التي نعرف أننا لن نراها بالفعل . والأمر بالمثل في حالة الممثلين المقنعين ، كأولئك الذين كانوا يمثلون على المسرح اليوناني .

كذلك عند الاستماع الى البيانو نحن نعرف وفقا لبينة مماثلة أنه ينبغى ان نستمع الى كل نوتة موسيقية وهى تبدأ فى شدة (بسفورزاندو) ثم تتضاءل خلال فترة الوقت التى تستغرقها فى رنينها . غير ان خيالنا يملئنا من الاستماع من خلال هذه التجربة الى شىء جد مختلف . فكما تتراءى لنا ملامح العرائس وكأنها تتحرك ، كذلك يخيل لنا اننا نستمع الى عازف البيانو وهو يحدث نغمة معينة Sostenuto تكاد تماثل نغمة البوق . والواقع انه من السهل الوقوع فى الخطأ عند التفرقة بين صوت نوتات البيانو ، وصوت نوتات البوق . واغرب من ذلك أننا عندما نستمع الى الفيولينا والبيانو فى حالة عزفهما سويا فى مفتاح صول مثلا ، من الناحية الفعلية ، فا دييز التى تعزف على الفيولينا تكون أحد صوتا من نظيرتها على البيانو . مثل هذا الاختلاف قد يبدو نشازا لا يطاق ، الا أنه لا يبدو كذلك عند أى شخص قد تدرب خياله على التركيز على مفتاح صول ، بحيث يستطيع أن يصحح من تلقاء نفسه أية نوتة يعزفها البيانو المعدل حتى تتوافق مع هذا المفتاح . من هذا يتضح أن التصحيحات التى ينبغى على الخيال القيام بها حتى نتمكن من الاستماع الى أوركسترا كامل هى شىء هائل يفوق الوصف . ونحن عندما ننصت الى متحدث أو منشد فان الخيال يواصل تزويدنا بأصوات واضحة لا تستطيع آذاننا بالفعل التقاطها . وعندما نشاهد رسما بالريشة أو القلم ، فاننا نرى طائفة من الخطوط المتوازية بالتقريب بدلا من أن نرى الوانا مهوشة ، وهلم جرا .

وفى الأمثلة التى ستجىء فيما بعد ، يحدث ما يخالف ذلك ، اذ يعمل الخيال فى صورة سلبية . فنحن نستبعد بخيالنا — ان صح لى استخدام هذه الكلمة (وهى بالانجليزية disimagine) — قدرا كبيرا مما نراه ونسمعه ، مثل ضوضاء الطريق التى تحدث اثناء وجودنا فى حفلة موسيقية ، او الأصوات التى تنبعث من تنفس جيراننا ، وجلجلتهم ، بل وبعض الأصوات التى يحدثها القائمون بالأداء . كل هذه الأشياء لا نشعر بوجودها الا اذا ازداد علوها ، أو وضح اختلافها فى صورة أو اخرى ، بحيث يتعذر تجاهلها . وفى المسرح ، مما يثير الدهشة ، اننا نستطيع تجاهل خيالات الجالسين امامنا ، فضلا عن كثير من الأشياء التى تحدث على المسرح . وعندما نتأمل احدى اللوحات ، فاننا لا نلاحظ الظلال التى تسقط عليها ، أو البريق المنعكس من طلاء اللمعة الا فى حالة ازدياده زيادة بالغة .

كل هذا يعرفه الجميع . ولقد سبق لشكسبير أن جعل « تيسيوس » ينطق بهذا المعنى (فى رواية حلم ليلة صيف) عندما قال : « ان افضل

ما في هذه الأشياء [ويقصد (الأعمال الفنية) باعتبارها أشياء تدركها الحواس بالفعل] لا تزيد عن مجرد ظلال . ولن يكون أحط ما في هذه الأشياء أسوأ من ذلك ، لو قام الخيال بتقويمه » . والموسيقى التي ننصت اليها ليست الصوت المسموع ، بل هي هذا الصوت ، كما قومه خيال المستمع بمختلف السبل . والأمر بالمثل في الفنون الأخرى .

على أن كل هذا الكلام لن يعد كافيا . اذ يظهر لنا التأمل أن الخيال الذي نعتمد عليه في الانصات الى الموسيقى هو شيء أعظم من ذلك وأشد تعقيدا من أية أذن باطنية ، كما أن الخيال الذي نعتمد عليه في مشاهدة اللوحات المصورة هو شيء أعظم من (عين الروح) mind's eye . فلنحاول بحث هذه المسألة بعد الرجوع الى فن التصوير .

٦ ـ التجربة الخيالية الشاملة

كان التغير الذي طرأ على التصوير في نهاية القرن التاسع عشر تغيرا ثوريا بحق . اذ افترض الجميع خلال هذا القرن أن التصوير (فن رؤية) ، وأن المصور أساسا شخص يستخدم عينيه ، وأن مهمة يديه مقصورة على تسجيل ما اكتشفته عيناه له عند استخدامهما . ثم جاء بعد ذلك سيزان ، وبدأ يرسم مثل رجل ضرير . ودراساته في الطبيعة الصامتة التي أودعها خلاصة عبقريته تبدو كأنها مجموعات من الأشياء تم لمسها بوساطة اليدين . فقد استخدم اللون لا لاعادة استنساخ ما رأى عندما نظر الى الأشياء ، بل ليعبر ـ فيما يكاد يشبه رموز الجبر ـ عما شعرت به يداه . والأمر بالمثل في الصور التي تمثل داخل البيت . اذ يشعر الناظر وكأنه يصطدم بالغرف المرسومة في هذه الصور ، وكأنه يبحر خلالها ملتزما الحذر حتى لا يرتطم بالمناضد الحادة الزوايا التي تعترضه أثناء اقترابه من الأشخاص الذين يملأون المقاعد بضخامتهم ، بحيث يضطر الى ابعادهم عن طريقه باستخدام يديه . وعندما يصحبنا سيزان الى مشاهد الهواء الطلق ، نصادف نفس الشيء . اذ تكاد تختفي من مشاهد الطبيعة عنده كل آثار دالة على الرؤية بالعين . فالأشجار لم تظهر لأحد من قبل على هذه الصورة ، الا أنها تبدو كذلك عندما يشعر بها أي انسان وعيناه مغلقتان ، عندما يتعثر فيها أثناء سيره على غير هدى ، والكوبري عنده لم يعد يبدو تكوينا من الألوان كما هو الحال عند كونستابل ، أو لطشة من اللون قد أسرف في مسخها ، بحيث تثير لدى الرائي انفعالات مختلفة تذكره بأحداث من الماضي السحيق وبالدراما ، كما هو الحال عند مستر فرانك برانجوين . انها خليط مشوش من البروزات والفجوات

التى تدور حولها عند تلمسنا طريقنا . وبامكان المرء أن يتخيل مثلا مشابها للطفل عندما يتلمس طريقه بين أثاث غرفته عندما يكون قد بدأ يتعلم الحبو .. وفى احدى لوحات المناظر الطبيعية التى رسمها سيزان ، يرقد جبل سان فيكتوار (*) متسلطا لا ينظر اليه اطلاقا ، بل دائما يتم الشعور به ، مثلما يشتعر الطفل بملمس المنضدة وهى تلمس يافوخه .

وكان سيزان محقا بالطبع . اذ لا يمكن للتصوير ان يكون فن رؤية . ان الانسان يرسم بيديه وليس بعينيه . ومذهب التأثيريين القائل ان ما يرسم هو توزيع الاضاءة (١) مذهب متحذلق قد أخفق فى القضاء على المصورين الذين وقعوا فى أسره . ويرجع هذا الى سبب واحد هو أنهم ظلوا اناسا لهم يدان ، اناسا قادرين على اداء عملهم اعتمادا على أصابعهم ومعاصمهم وأذرعهم ، بل واعتمادا على أرجلهم وأصابعها (عندما يمشون فى المرسم) . وما يرسمه أى امرىء ، هو ما يمكن رسمه . ولا احد يستطيع القيام باكثر من هذا . وما يمكن رسمه ينبغى أن يرتبط على نحو ما بالفعل العضلى المستخدم فى رسمه . ويذكرنا ما قام به سيزان بنظرية كانط القائلة بان فائدة الالوان الوحيدة هى جعل الأشكال مرئية . الا أن بينهما اختلافا فى الواقع اذ اعتقد كانط بان اشكال المصور هى اشكال ذات بعدين ، يمكن رؤيتهما بعد رسمها على الخيش . اما اشكال سيزان فلا يمكن ان تكون ذات بعدين على الاطلاق ، كما انها لا ترتسم على الخيش . انها اشكال صلبة . ونحن ندركها من خلال الخيش . وفى هذا النوع الجديد من الصور يختفى مخطط الصورة . انه يتلاشى ومن ثم فاننا نتقد من خلالها (٢) .

(*) جبل سان فيكتوار فى جزيرة اكس الفرنسية فى المحيط الاطلسى التى دارت فيها معركة بين الفرنسيين والانجليز سنة ١٨٠٦ وسمى بهذا الاسم لتخليد انتصار الفرنسيين . وكان هذا الجبل من الموضوعات المفضلة عند سيزان . اذ رسمه مرارا وخاصة فى آخر أيامه ، وهو يظهر فى الحقيقة كهرم شامخ من المرمر .

(١) مهد اوفيدل برايس Uvedale Price لهذه الفكرة منذ امد بعيد يرجع الى سنة ١٨٠١ عندما قال : « استطيع ان اتخيل اى انسان فى المستقبل وقد ولد محروما من حاسة الشعور بحيث يمكنه الا يرى اى شىء خلاف الاضاءة فى مختلف تحولاتها » . انظر : Dialogue on the distinct Characters of the Picturesque and Beautiful (حوار عن الخصائص المتمايزة للأخاذ والجميل) .

(٢) يفسر « اختفاء » مخطط الصورة العيب الذى حدا بالفنانين الحديثين - الذين تعلموا تقبل قواعد سيزان وراوا متابعة آثارها خطوة ابعد من تلك الخطوة التى خطاها بنفسه - الى الخلاص من رسم المنظور (وهكذا تعرضوا لاستهزاء رجل الشارع الذى =

ويعرف فرنون بليك — وكان يعرف كل هذه الاشياء جيداً من زاوية الفنان المتمرس ، كما كان بليغا قادراً على الافصاح عما هو بنفسه ككل الرسامين — بأن مخطط الصورة مجرد وهم ، وقال : امسك قلمك بحيث يكون عموديا على الورقة ، لا تلمس الورقه بل احفر فيها .. تصورها وكأنها بلاطة من الطين ستقوم بالنقش عليها أو الحفر فيها ، وتصور قلمك وكأنه سكين . في هذه الحالة سترى انك قادر على رسم شيء ، ليس مجرد تكوين على الورقة ، بل شيئا صلبا قابعا داخل الورقة أو خلفها .

وبفضل جهود مستر برنسون امكن اكتشاف أصل هذه الثورة في الماضي . اذ اكتشف أن عظماء المصورين الايطاليين قد استطاعوا استحداث نتائج جديدة عندما تناولوا التصوير وفقا لهذه النظرة . وعلم مستر برنسون تلاميذه (وكل من يشعر باهتمام هذه الأيام بحالة التصوير في عصر النهضة يعد من تلاميذه) كيف يتأملون اللوحات لاكتشاف ما دعاه « بالقيم اللمسية » ، كما دعاهم الى الانتباه لما يحدث لعضلاتهم عندما يقفون في حضرة أية لوحة ، وأن يلاحظوا ما يحدث لأصابعهم ومرافقهم . وبين أن مازاتشو ورافايل — مع الاكتفاء بذكر مثلين بارزين فقط — كانا يرسمان مثل سيزان وليس بطريقة مماثلة على الاطلاق للطريقة التي كان يتبعها مونيه وسيسليه . اذ كانا لا يعنيان بانسياب الضوء على الخيش ، بل كانا يكتشفان — اعتمادا على أذرعهما وأقدامهما — عالما من الأشياء الصلبة التي كان مازاتشو يسير فوق أرضها مزهوا مثل الشياطين ، كما كان رافايل يحلق في صفاء جوها .

ولكي ندرك الأهمية النظرية لهذه الحقائق ، علينا أن نتذاكر نظرية التصوير المعروفة التي كانت شائعة في القرن التاسع عشر . واعتمدت هذه النظرية على الاعتقاد في وجود ما يدعى « بالعمل الفني » . وهو اعتقاد يتضمن تصور أن الفنان صانع ينتج أشياء من هذا النوع أو ذاك . فلكل نوع خصائصه التي تتناسب مع نوعه ، والتي ترجع الى الاختلاف بين أنواع الصنعة . فالموسيقى يعمل أصواتا والنحات يعمل أشكالا صلبة من الحجر أو المعدن ، والمصور يعمل تكوينات من اللون على الخيش .

---

* يتشبث بمخطط الصورة بتشنج وبلا وعي ، مثلما يتعلق الغريق بسارية المركب) . ويعتقد رجل الشارع بأن هذا قد حدث لأن هؤلاء المحدثين عاجزون عن الرسم ؛ وهي فكرة مماثلة للاعتقاد بأن ما دفع الشبان الى التحليق في طائرات السلاح الجوي البريطاني هو عدم قدرتهم على المشي — انظر ، ص ١٩٥ .

ويعتمد بلا جدال طابع هذه الاعمال على الانواع التى تنتمى اليها - وما يصادفه المشاهد فيها يعتمد على ما فيها • والمشاهد عندما يشاهد صورة فانه لا يرى سوى تكوينات مسطحة من الالوان ، ولن يستطيع أن يدرك اى شيء فى الصورة خلاف ما يمكن أن تتضمنه مثل هذه التكوينات •

والحقيقة المنسية عن التصوير ، التى أعيد اكتشافها بوساطة ما يصح تسميته نظرية سيزان ـ برنسون قد عنت القول بأن تجربة المشاهد عند مشاهدة الصورة ليست على وجه التحديد تجربة رؤية على الاطلاق • فان ما يجربه شيء وما يراه شيء آخر • ولا يمكن القول حتى بأن تجربته تتألف مما يراه بعد تعديله واكماله وتهذيبه بفعل رؤيا الخيال • اذ أن هذه التجربة لا تتبع النظر وحده ، بل هى تتبع اللمس أيضا • (وفى بعض الأحوال ربما كان اللمس أعظم جوهرية من الرؤية) • على أنه من واجبنا أن نتوخى زيادة الدقة ، فعندما ذكر مستر برنسون القيم اللمسية فانه لم يفكر فى أشياء مماثلة لملمس الفراء أو الأقمشة أو قشرة الشجرة الخشنة الرطبة ، كما انه لم يفكر فى نعومة الحجر أو صلابة الحصى ، او اية خصائص أخرى من التى نشعر بملمسها بحساسية أطراف أصابعنا • ومن الأمثلة الوفيرة التى عرضها علينا نستطيع أن ندرك أنه كان يعنى بصفة اساسية الأبعاد والمكان والكتلة • فهو لم يقصد الاحساسات اللمسية ، بل قصد الاحساسات الحركية التى تشعر بها عند تشغيل عضلاتنا أو تحريك أطرافنا • ولكن هذه الاحساسات لا يصح اعتبارها احساسات حركية فعلية • انما هى احساسات حركية خيالية • واذا أردنا الاستمتاع بها عند النظر الى لوحة من لوحات مازاتشو ، فليست ثمة حاجة الى النفاذ فى الصورة أو حتى التمشى فى أنحاء المعرض • وكل ما نقوم به هو تخيل أنفسنا وكأننا نتحرك على هذا الوجه • وقصارى القول أن ما نحصل عليه من جراء النظر الى صورة ، ليس مجرد تجربة الرؤية او حتى الجمع بين الرؤية وتخيل اشياء مرئية معينة • اذ هناك شيء آخر بالاضافة الى ذلك بدا فى رأى مستر برنسون أعظم اهمية وهو تجربة تخيل بعض حركات عضلية معقدة •

ولعل المهتمين بالتصوير بوجه خاص قد لاحظوا كل هذا • وعندما بدأ مستر برنسون يفصح عن هذا الراى ، بدا كلامه غريبا ومستحدثا ، ولكن فى حالة الفنون الأخرى ، بدت الأمور المناظرة لذلك مألوفة للغاية • فقد كان من المعروف جدا اننا عند الانصات للموسيقى لا نقتصر على الاستماع الى الأصوات التى تتألف منها « الموسيقى » ، أى الى تتابع

الأصوات المسموعة أو تجميعاتها التى تتألف منها بالفعل · بل نحن نستمتع كذلك بتجارب خيالية لا تمت الى عالم الصوت بأية صلة · فمن الجلى انها تجارب رؤية وتجارب حركية · ويعرف الجميع كذلك ان اثر الشعر ليس مقصورا على استحضار الأصوات التى تسمع وتتردد فى القصيدة ، فنحن حينما نستمع الى الشعر بخيالنا نستطيع أن نحصل على تجربة تضم اصواتا ورؤى ، واحساسات لمسية وحركية مجتمعة ، بل واحساسات شم كذلك ·

هذا الكلام يدل على أن ما نحصل عليه من العمل الفنى ينقسم دائما الى قسمين : (١) تجربة حسية محددة ، قد تكون تجربة رؤية أو تجربة استماع ، تبعا للحالة · (٢) هناك كذلك تجربة خيالية غير محددة ، لا تقتصر على عناصر متجانسة مع تلك العناصر التى تكون التجربة الحسية المحددة ـ مع مراعاة طبيعتها الخيالية ـ ، بل هناك عناصر أخرى مغايرة لها أيضا · فالتجربة الخيالية بعيدة غاية البعد عند أساسها الحسى بطابعه المتخصص ، الى حد أننا نستطيع أن ندعوها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة ·

وعند بلوغ هذه النقطة ، سيرفع الفكر النظرى الذى لم يتم نضوجه بعد صوته مرة أخرى ويصيح قائلا : « انظروا كيف قلبنا رأسا على عقب الموائد على رأس النظرية العتيقة القائلة بأن كل ما نحصل عليه من الفن هو اللذة الحسية القائمة على الرؤية والسمع ! · فالاستمتاع بالفن لم يعد مجرد تجربة حسية بل هو تجربة خيالية · ومن ينصت الى الموسيقى بدلا من اقتصاره على الاستماع اليها ، لم يعد يصادف فى تجربته مجرد اصـــوات مهما كان حظهـــا من اللطف · انه يجرب كل حالات الرؤية والحركة · فهو يشعر بالبحر والسماء والنجوم وبسقوط قطرات المطر وهدير الريح والعاصفة وانسياب الغدير (١) والرقص والعناق والعراك · وبدلا من أن يرى الناظر الى الصوت مجرد تكوينات من الألوان ، فانه يتحرك فى الخيال بين ابنية ومناظر طبيعية وأشكال انسانية · فما الذى يترتب على ذلك ؟ · من الواضح أن ما سيترتب هو الآتى : لم تعد قيمة اى عمل فنى معطى فى نظر اى انسان مؤهل لتقدير قيمته هى الاستمتاع بالعناصر الحسية التى يتألف منهـا بالفعل بوصـفه عملا فنيـا ، بل أصبحت المتعة المترتبة على التجربة الخيالية التى توقظها فيه هذه العناصر

---

(١) انظر ما كتبه ارنست نيومان فى ص ١٠٩ عن « الموســيقى التصويرية » Pragramme Music فى دراسات موسيقية ـ سنة ١٩٠٥ ·

الحسية • فالأعمال الفنية هي هذه التجربة الخيالية الشاملة التي تمكننا هذه الأعمال من الاستمتاع بها » •

هذه المحاولة الخاصة برد الاعتبار الى النظرية التقنية قد استندت الى التفرقة بين ما نصادفه في العمل الفني من خصائص حسية فعلية ، كما جاء بها الفنان ، وبين شيء آخر لا نصادفه فيه بالمعنى الصحيح ، بل نستورده بالأحرى من حصيلة تجربتنا ومن قوى خيالنا • ويتصور الجانب الأول شيئا موضوعيا منتميا انتماء حقيقيا الى العمل الفني ، أما الجانب الآخر فيتصور شيئا ذاتيا لا ينتمي بحق اليه ، بل ينتمي الى افعال تحدث بداخلنا عندما نتأمله • وهكذا يتضح أن القيمة المتميزة لهذه الناحية التأملية ، قد تم تصورها شيئا متضمنا في الجانب الثاني وليس في الجانب الأول • وكل انسان قادر على استخدام حواسه يستطيع أن يرى كل الألوان والأشكال التي تحتويها أية صورة • كما يستطيع أن يستمع الى كل الأصوات التي تكون مجتمعة السمفونية ، الا أنه لن يستطيع نتيجة لذلك أن يستمتع بأية تجربة استاطيقية • فلكي يحقق ذلك ينبغي أن يستخدم خياله ، ومن ثم فانه ينتقل من الجانب الأول من التجربة المعطى له في صورة حسية ، الى الجانب الثاني الذي يتم انشاؤه خياليا •

هذا فيما يبدو هو موقف الفلاسفة « الواقعيين » الذين تشبثوا بالقول : بأن ما يدعونه « بالجمال » هو شيء ذاتي • والقيمة المتميزة التي تتصف بها تجربة مثل الانصات الى الموسيقى ومشاهدة الصور قد جاءت – في اعتقادهم – لا نتيجة لقدرتنا على ادراك بعض جوانب قائمة في هذه الأشياء بالفعل ، أو نتيجة ادراكنا « طبيعتها الموضوعية » ، بل جاءت نتيجة استثارتنا عند الالتقاء بها بفعل افعال حرة معينة خاصة بنا • وقيمة التجربة تكمن في هذه الأفعال • وبرغم أننا قد « ننسبها » الى الموسيقى أو الصورة (مع استخدام كلمة الأستاذ الكسندر وهي (Impute) فانها لا تنتسب بالفعل اليها • بل تنتسب اليه (١) •

---

(١) هكذا جاء في كتاب الكسندر Beauty and other Forms of Values (الجمال واشكال أخرى من القيم) • ص ٢٥ ، ٣٦ • وفي كتاب كارين what is beauty (ما الجمال) ١٩٣٢ – الفصل الرابع ولن انسى ان الأستاذ الكسندر قد كتب فصلا في نفس الكتاب (الفصل العاشر) أسماه The objectivity of Beauty (موضوعية الجمال) •

على أننا لن نستطيع اتباع هذا الرأى . فان التفرقة فى جملتها بين ما نصادفه ، وما نجيء به ، أمر ساذج للغاية . فلنحاول النظر اليها من ناحية الفنان : فهو يقدم لنا لوحة ، ووفقا للنظرية السابق شرحها ، فان الفنان قد وضع فى هذه الصورة بالفعل الوانا معينة نستطيع أن نتبينها بمجرد فتح أعيننا والنظر اليها . فهل كان هذا هو كل ما فعله عند رسم الصورة ؟ لا بغير جدال . فهو عندما رسمها كانت عنده تجربة أخرى غير تجربة رؤية الألوان التى وضعها على الخيش . انها تجربة خيالية ذات طابع فعال شامل ، تتشابه الى حد كبير مع تجربتنا التى انشأناها لأنفسنا عندما نظرنا الى الصورة . ولو عرف الفنان ما الذى يحدث عندما يرسم وعرفنا كيف ننظر الى الصورة ، فسيتبين لنا عظم التشابه بين تجربته الخيالية ، والتجربة الخيالية التى حصلنا عليها من جراء النظر الى عمله الفنى ، بحيث يمكن اعتباره فى درجة مساوية على الأقل للتشابه بين الألوان التى رآها فى الصورة والألوان التى رأيناها ، وربما كانت القرابة أعظم . غير أنه اذا رسم صورته بطريقة ما تجعلنا نشعر عندما ننظر اليها مستخدمين خيالنا بمتعة تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة مماثلة للتجربة التى استمتع بها الفنان لدى قيامه بالرسم . فى هذه الحالة لن يكون لقولنا بأننا قد نظرنا الى الصورة على ضوء تجربتنا هذه ، الا أننا لم نصادف هذه التجربة فيها ، أى معنى . ولو ذكرنا للفنان مثل هذا القول لسخر منا ، وأكد لنا بأن ما اعتقدنا أننا قرأناه فى الصورة كان نفس ما أودعه فيها .

ولا جدال فى أن ما ذكرناه عن توفر شىء لدينا عند بدء التجربة أمر له مغزى . ولا يعنى أن ما يحدث لنا هو مجرد انفعال بالتجربة . انه يمثل فعلا من افعالنا التى نقوم بها لأننا أكثر الناس صلاحية لفعله . فان التجربة الخيالية التى نحصل عليها بتأثير الصورة ليست مجرد التجربة التى تستطيع الصورة استثارتها . انها تمثل التجربة التى بامكاننا الحصول عليها . وهذا الكلام ينطبق بالمثل على الألوان . فان الفنان لم يضع فى صورته الوانا معينة نتأثر بها سلبيا لدى رؤيتها . فهو قد قام بالرسم ، وفى أثناء ذلك تراءت له الوان معينة وهى تنبعث الى الوجود . فاذا نظرنا نحن بعد ذلك الى صورته ورأينا الألوان نفسها ، فان هذا يرجع الى تماثل قدرتنا على رؤية الألوان مع قدرته . ولولا فاعلية حواسنا ما امكننا أن نرى الألوان اطلاقا .

من هذا يتضح لنا عدم وجود أى تباين بين جانبى التجربة مثلما توهمنا . فليس هناك ما يبرر القول بأن الجانب الحسى منها هو شىء

تصادفه فيها ، وأن الجانب الخيالى هو شيء نجيء به ، أو أن الجانب الحسى موجود فى العمل الفنى فى صورة موضوعية ، وأن الجانب الخيال ذاتى . أو أن ما نصادفه فى الوعى مختلف عن صفات الشىء . ونحن بالتأكيد نصادف الألوان فى الصورة ، الا أننا نصادفها هناك لأننا نستخدم اعيننا بطريقة فعالة . ولدينا عينان تتميزان بالقدرة على رؤية ما أراد المصور ان يجعلنا نراه . وهو أمر لن يستطيع تحقيقه أى انسان مصاب بعمى الألوان . فالقدرة على الرؤية متوافرة لنا ، وهى التى تهدينا الى ما ينكشف لنا . وبالمثل ان قدرتنا الخيالية كامنة فينا . ونحن نهتدى الى ما تكشفه لنا ، وهو ما يمكن أن يسمى بالتجربة التخيلية الفعالة الشاملة ، التى نراها متمثلة فى الصورة لأن الفنان قد أودعها فيها .

وعلى ضوء هذه المناقشة ، فلنحاول المراجعة وتلخيص المحاولة التى قمنا بها للاجابة عما هو العمل الفنى ؟ . وعلى سبيل المثال فلنحاول تحديد ماهية المقطوعة الموسيقية ؟ .

١ ــ فى الاستاطيقا بمعناها الزائف التى نظرت الى الفن نوعا من الصنعة ، المقطوعة الموسيقية هى مجموعة من الأصوات المسموعة . ولم تذهب الاستاطيقيات « السيكولوجية » و « الواقعية » ــ كما نستطيع أن نتبين الآن ــ الى ما هو ابعد من هذا المعنى الاستاطيقى الزائف .

٢ ــ لو عنى « بالعمل الفنى » العمل الفنى الحق ، لما كانت المقطوعة الموسيقية شيئا مسموعا ، بل شيئا لا يمكن أن يوجد الا فى رأس الموسيقى (انظر : ٣) .

٣ ــ وهذا العمل الفنى الى حد ما موجود فى رأس الموسيقى وحده (وهذا يتضمن بالطبع وجوده فى رأس المستمعين كذلك ــ وعند استخدام كلمة الموسيقى كنا نعنى الطرفين) . لأن خياله يعمل دائما على اكمال ما يسمع بالفعل وتصحيحه وتنقيحه (انظر : ٤) .

٤ ــ من هذا يتضح أن الموسيقى التى يستمتع بها بالفعل باعتبارها عملا فنيا لا يمكن اطلاقا أن تسمع سمعا حسيا أو « فعليا » . انها شيء يتم تخيله .

٥ ــ ولكنها ليست صوتا خياليا (وفى حالة التصوير انها ليست صيغا لونية خيالية ... الخ) . انها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة (انظر : ٥) .

٦ ــ من ثم يمكن القول بأن الفن الحق هو شيء فعال شامل يدركه الشخص الذى يستمتع به أو يعيه باستخدام خياله .

٧ ـ نقلة الى الكتاب الثانى

اذا أضفنا ما استخلصنا فى هذا الفصل الى نتائج الفصل السابق ، حصلنا على النتيجة الآتية :

عندما تخلق لأنفسنا تجربة خيالية ، أو فعلا خياليا ، فاننا نعبر عن انفعالاتنا وهذا ما ندعوه بالفن .

وما تعنيه هذه العبارة لم تتيسر لنا معرفته بعد . وبامكاننا شرح هذه العبارة كلمة كلمة ، مع الحيلولة دون حدوث اساءة للفهم ، على الوجه الآتى : كلمة « الخلق » تشير الى فعل ابداعى غير تقنى الطابع . وكلمة « لأنفسنا » ، لا تعنى « استبعاد » الآخرين . وعلى العكس فيبدو على أية حال أنها تتضمن هؤلاء الآخرين من حيث المبدأ . وكلمة «خيالية» لا تعنى اطلاقا « شيئا متوهما » ، كما انها لا تدل على أن الشىء الذى دعى بهذا الاسم شىء شخصى يخص من تخيل .. و « التجربة » أو « الفعل » لا تبدو شيئا حسيا ، كما انها لا تدل على شىء متخصص اطلاقا . انها تمثل نوعا من « الفعل العام » الذى تستغرق فيه الذات برمتها . و « التعبير » عن الانفعالات ليس بالتأكيد شيئا مماثلا لاثارتها . فالانفعال موجود قبل التعبير عنه ، ولكننا عندما نعبر عنه فاننا نضفى عليه نوعا مختلفا من التلوين الانفعالى . وهكذا يتضح ان التعبير من ناحية يخلق ما يعبر عنه . هذا يعنى أن أى انفعال بالتحديد بما فيه من تلوين وغير ذلك لا يمكن وجوده الا عند تحقق التعبير . وفى النهاية ، فاننا لن نستطيع تحديد ماهية الانفعال الا اذا عنينا بذلك شيئا يعبر عنه فى المناسبة التى أشرنا اليها .

ان هذا هو اقصى ما يمكننا الاهتداء اليه فى حالة تطبيق المنهج الذى اتبعناه حتى الآن . واقتصرت محاولتنا حتى الآن على ترديد ما يعرفه الجميع . والمقصود بالجميع هم كل من اعتادوا البحث فى الفن وتمييز الفن الحق من الفن المزعوم . وعلينا الآن أن نتجه الى ناحية أخرى ، سنصادف فيها مشكلات ثلاثا . انها مشكلات ثلاث لم تتضمنها العبارة السابق ذكرها . فنحن لم نعرف ماهية الخيال ، ولا نعرف ماهية الانفعال ، كما أننا لا نعرف طبيعة الصلة القائمة بينهما ، والتى تحدثت بالقول بأن الخيال يعبر عن الانفعال .

هذه المشكلات فى حاجة الى بحث (وهذا هو ما عنيته بوجوب الاتجاه الى ناحية آخرى) . ولن يتحقق ذلك بمواصـــلة تركيز انتباهنـــا على الخصائص التى تتميز بها التجربة الاستاطيقية ، بل بتوسيع نظرتنا ، بقدر استطاعتنا ، بحيث نستطيع الاحاطة بالخصائص العامة للتجربة فى شمولها . ولقد تبين فى الفصل الافتتاحى للكتاب ، ان هذه الطريقة هى الطريقة الوحيدة التى نستطيع ان نأمل فى حالة اتباعها ، الوصول الى ما هو ابعد من المهمة الأولية الخاصة بالاهتداء الى تحديد مقنع لمعنى الفن ، وحل مشكلة تعريفه .

ووفقا لهذه الغاية ، فاننى سوف أبدأ فى الكتاب الثانى من جديد ، وساحاول استخلاص نظرية فى الخيال ودوره فى بناء التجربة فى شمولها . وذلك بعد تنحية ما سبق ان قاله الفلاسفة المعروفون عنه بالفعل . وعند قيامى بذلك لن أرجع الى اى شىء جاء متضمنا فى الكتاب الأول . هذا يعنى أننى سوف أقوم بحفر النفق من اتجاه آخر مختلف ــ ان صح هذا القول ــ فى نفس النقطة التى خدشتهـــا خدوشا سطحية فى الكتاب الأول ، وحاولت بقدر المستطاع ايضاحها . وباكتمال هذين الاتجاهين فى البحث ، فانهما سوف يلتقيان وسيتمخض عن التقائهما نظرية فى الفن سوف يتم بيانها فى الكتاب الثالث .

***

ملحوظة لاحقة لصفحة ١٤٩ ، خاصة بالمنظور ومخطط الصورة ، للصورة بالطبـع باعتبارهـا جسما « مخطط » ، كما يمكن ان يكتشف بمجرد النظر اليها . غير أنه اذا أريد رؤيتها باعتبارها عملا فنيا ، فعلى المرء أن ينظر اليها عن بعد . وأنت اذا فعلت هذا لن يبدو مخطط الصورة فى نظرك شيئا حسيا (وحتى لو كان كذلك فانك ستحاول ان تستبعده بخيالك ــ انظر ص ١٤٧) . فهو لن يظهر لك الا شيئا خياليا اعتمادا على خيال لمسى (أو بالاحرى خيال حركى ــ انظر ص ١٥١) . والأسباب الكلية الوحيـدة التى تفسر ذلك هى أسباب غير استاطيقيـة ترجع الى نظرتك للصورة على أنها جسم . وفى حالة مشاهدتك لها استاطيقيا ستختفى هذه الأسباب ، غير أنه قد تكون هناك فى بعض ظروف معينـة أسباب استاطيقية حقة يمكن بيانها فيما يلى :

المنظور (ويعد نتيجة منطقية لتخيل مخطط الصورة) يرجع الى تبعية التصوير لفن العمارة ، واذا قصد النظر الى شكل اى مدخل نظرة استاطيقية، وكان أحد جدران هذا المدخل مغطى بصورة قصد النظر اليها كذلك نظرة استاطيقية ، واذا أريد جعل هاتين التجربتين الاستاطيقيتين تجربة واحدة ، ولا شيء خلاف ذلك • فى هذه الحالة ، فبالنظر الى أن مخطط الحائط يعد جزءا لا يتجزأ من تصميم العمارة ، لذا ينبغى عند رسم الصورة مراعاة توجيه خيال المشاهد تجاه مخطط الحائط ، لا بعيدا عنه • وهذا يفسر السبب الذى دفع مصورى النهضة ، الذين كانوا يعملون فى زخرفة المداخل ، الى احياء فكرة المنظور ، التى سبق استخدامها بوساطة مزخرفى المداخل فى بومبى وفى أماكن أخرى من العالم القديم ، ولقد برعوا فى ذلك • واستخدام المنظور فى حالة اللوحات التى يمكن تحريكها هو مجرد حذلقة •

الكتاب الثاني

نظرية الخيال

الفصل الثامن

التفكير والشعور

١ ـ ما بينهما من تباين

ليس هناك شيء مألوف من بين كل المظاهر التي تظهر في تجربتنا ـ لدى تأملنا لها ـ أكثر من التباين بين التفكير والشعور . وسأحاول أن أبين بعضاً من خصائص هذا التباين .

فأولاً ـ الشعور يتميز بنوع من البساطة ، على نقيض الفكر الذي قد يصح القول بأنه يتميز بما يمكن أن يسمى بالقطبية الثنائية . إذ أننا كلما فكرنا أصبحنا إلى حد ما على وعي بوجود اختلاف بين التفكير الجيد والتفكير الرديء . وعلى وعي بأننا قد نجحنا في مهمة التفكير أو أخفقنا . والفروق بين الصواب والخطأ والجيد والرديء والصحيح والباطل من الأمثلة الدالة على هذه القطبية الثنائية للفكر . ومن الواضح أن مثل هذه الفروق لا تحدث إلا في تجربة الكائن المفكر . وليس هذا لمجرد كونها فروقاً ولا حتى لمجرد كونها اختلافاً . إذ أن من المستطاع ظهور فروق بل واختلاف في الشعور ذاته . وعلى سبيل المثال الاحساس بالفروق بين الأحمر والأزرق والتعارض بين الساخن والبارد أو بين السار والمؤلم . والاختلاف أو التضاد الذي جعلني أصف التفكير بأنه ذو قطبية ثنائية من نوع مختلف عن الأمثلة السابقة . فليس هناك في حالة الشعور شيء يطابقها يصح تسميته في حالة الفكر بإساءة التفكير أو بالتفكير الخاطئ . وأكثر الكلمات شيوعاً للدلالة على ما يحدث في هذه الحالة هي الاخفاق . وبدل الاخفاق ، ويقابله النجاح على أن الفعل الذي أخفق ـ أو نجح ـ ليس مجرد « قيام بفعل » بل هو « محاولة الفعل عليه » باعتبار كائنة

« محاولة » لا تدل على ما يدعى « بالنزوع » ، بل تدل على فعل يحدد لنفسه مهام محددة ، ويقرر أحكاما بالنجاح أو الاخفاق على نفسه بعد رجوع الى مقاييس أو معايير يفرضها وفقا لذلك على نفسه ٠

ثانيا ـ الشعور يتميز بنوع خاص من الخصوصية، يعكس ما يمكن أن يسمى بعلانية الفكر ٠ فقد يشعر مائة من الناس بالبرد فى الطريق ، الا أن كل شعور يشعر به أى شخص يعد خاصا به ٠ ولكنهم عندما يفكرون جميعا فى انخفاض درجة الحرارة الى خمس درجات تحت الصفر، فانهم يفكرون جميعا فى نفس الفكرة ، أى أن هذه الفكرة تعد عامة لهم جميعا ٠ وقد يكون التفكير فى هذه الفكرة شيئا خصوصيا بحذافيره ، وقد لا يكون كذلك ٠ الا أن الفكرة بمعنى الشىء الذى نفكر فيه ليست فعل التفكير ، كما أن الشعور بمعنى ما نشعر به ، ليس فعل الشعور ٠ وفى الفقرة السابقة ، أشرت الى وجود اختلاف بين فعل الشعور وفعل الفكر ٠ وفى هذه الفقرة ، سأشير الى وجود اختلاف بين ما نشعر به وما نفكر فيه ٠ فالبرد الذى شعر به مائة الانسان الذين أشرنا اليهم ليس الواقعة الطبيعية الخاصة بانخفاض درجة الحرارة الى عشر درجات تحت الصفر ، كما أنها ليست شيئا يرجع الى هذه الواقعة كذلك ٠ اذ لو عاش أحد هؤلاء الناس مؤخرا فى مناخ أشد برودة لما شعر بأى برد فى هذه الأحوال الطبيعية ٠ فهو مجرد شعور قد شعروا به ، أو بالأحرى مائة شعور مختلف ٠ وكل شعور من هذه المشاعر المائة يخص الشخص الذى شعر به ، على أنه يوجد تماثل فى بعض النواحى بين أى واحد منهم والآخرين ٠ أما « الواقعة » أو « القضية » أو « الفكرة » الخاصة بانخفاض درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر ، فانها لا تعد مائة « واقعة » أو « قضية » أو « فكرة » مختلفة ٠ انها « واقعة » أو « قضية » أو «فكرة» واحدة أدركها مائة رجل مختلفين ، أو قبلوها ، أو فكروا فيها ٠ وما قيل هنا عن الصلة بين أناس مختلفين وما شعروا به وما فكروا فيه على التعاقب ، يصح كذلك على حالات الشعور والتفكير المختلفة على التعاقب التى يمر بها أى شخص مفرد ٠

ثالثا ـ اذا نظرنا الى هذين الاختلافين معا ، تمخض عن ذلك القول بأن الأفكار قد تؤيد بعضها البعض أو قد يناقض بعضها البعض ، أما الشعور فليس كذلك ٠ فاذا فكر أحد الناس ـ مثلما فعلت ـ فى انخفاض درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر ؛ لأمكن القول بوجود اتفاق بيننا فى التفكير فى ذلك ٠ وحقيقة حدوث اتفاق ، برغم أنها

لا تثبت صحة كلامى ، الا أنها تجعل صحته أكثر احتمالا • فاذا رأيت ان انخفاض درجة الحرارة قد بلغ عشر درجات تحت الصفر ، ولم يقر أحد الناس ذلك ، فان ذلك يدل على وجود تعارض بيننا ، ولابد أن أحدا منا قد أخطأ • غير أننى اذا شعرت بالبرد، فان هذا الشعور الذى شعرت به لن يعد على الاطلاق متصلا بشعور أى انسان آخر بالبرد أو الدفء • ولهذا لا يعد هذا الانسان الآخر متفقا أو مختلفا معى •

ولقد قيل أحيانا بأن ما نشعر به هو شيء موجود على الدوام هنا والآن ، وانه مقيد فى وجوده بالمكان والزمان الذى تم فيه الشعور ، بينما ما نفكر فيه هو دائما شيء ابدى ، اى شيئا ليس له موضع خاص به فى المكان أو الزمان ، بل هو موجود فى كل مكان وعلى الدوام • ولعل هذا الكلام صحيح من ناحية • الا أننا حاليا قد نحسن صنعا اذا اعتبرناه اسرافا فى القول ، أو اذا اعتبرنا الجزء الثانى منه على الأقل كذلك • فما نشعر به محدد فى وجوده بغير جدال بهنا والآن ، أى بالموضع الذى تم فيه الشعور • وتجربة الشعور تمثل سيلا دائم التغير ، لا يبقى فيه شيء على حال واحد • وما نظنه ثباتا او تكرارا ليس تماثل شعور فى زمنين مختلفين ، بل هو مجرد تشابه كبير أو قليل بين شعورين مختلفين• والدافع الوحيد الذى قد يدفع أى انسان الى انكار ذلك ، والى الرجوع الى الخرافة الميتافزيقية القائلة بوجود مستودع يودع فيه كل ما هو ممكن من الشعور ، عندما لا يشعر به أحد ، هو الذعر الذى أحدثته المحاولات السفسطائية عندما ردت التجربة بأسرها الى الشعور ، وبذلك جعلت العالم كله وهما للشعور • وأفضل رد على السفسطة لن يكون قولنا : « فى هذه الحالة علينا أن نضفى على الشعور الصفات التى لا يصح أن تنسب الى غير الأفكار » ، بل يكون بقولنا : « فى التجربة أشياء أكثر من مجرد الشعور • فهناك الفكر كذلك » •

غير أنه اذا أريد تحديد التباين بين الشعور والفكر ، فليست ثمة ضرورة الى تقدير أبدية كل موضوعات الفكر كما هى كذلك • وما ينبغى أن يحدث هو مجرد الاصرار على القول بأننا عندما نفكر ، فاننا نعنى بشيء يدوم ، حتى وان لم يبق الى الأبد ، أى بشيء يتكرر بحق باعتباره عاملا فى التجربة حتى اذا لم يتكرر الى ما لا نهاية • ولسنا بحاجة الى التساؤل هل تعد الواقعة الخاصة بانخفاض درجة الحرارة عشر درجات تحت الصفر فى صباح أحد الأيام حقيقة أبدية أم لا ، مهما كان معنى هذا الكلام • فان كل ما ينبغى أن نذكره هو أنها حقيقة يعرفها أكثر من شخص واحد ، كما يعرفها نفس الشخص فى أكثر من مناسبة • واذا

قارن سيل الشعور بسيل النهر ، لكان الفكر شبيها بالأرض والصخور التي تحدد مجراه والتي تتميز بصلابتها واستمرارها نسبيا .

وربما كان من الحكمة هنا أن أدعو الى التزام الحذر . فلقد فرقت بين أفعال الشعور والتفكير ، وبين ما يشعر به وما يفكر فيه على التوالى . والكلمات مثل الفكر والشعور والمعرفة والتجربة لها ـ كما هو شائع ـ دلالة مزدوجة . فهي تشير الى كل من فعل الفكر والى ما نفكر فيه ، والى فعل الشعور وما نشعر به ، والى فعل المعرفة وما نعرف ، والى فعل التجربة وما نجربه . وعند استخدام مثل هذه الكلمات ، من المهم ألا يحدث خلط بين اى معنى من معانيها المزدوجة . وما أحذر من الوقوع فيه هو الآتي : من المهم أن نتذاكر كذلك بأن الصلة بين الشيئين المشار اليهما ليست واحدة في هذه الأمثلة المختلفة . فلا يقتصر الاختلاف بين التفكير والشعور على اعتبار أن ما نشعر به هو شيء مختلف من حيث النوع عما نفكر فيه ، كما أنه لا يختلف كذلك بسبب اختلاف فعل التفكير من حيث النوع عن فعل الشعور ، بل يرجع هذا الاختلاف الى أن الصلة بين فعل التفكير وما نفكر فيه ، مختلفة من حيث النوع عن الصلة بين فعل الشعور وما نشعر به .

٢ ـ الشعور

ونحن الآن اذا نظرنا للشعور في ذاته ، فاننا سنصادف نوعين مختلفين من التجربة بوصف كل منهما بهذا الاسم . فأولا ـ نحن نقول ان السخونة والبرودة والصلابة والنعومة أشياء نشعر بها . وفي اسكتلندا يقولون بوجود « شعور » بالشم . ومن الواضح أنهم يتبعون في هذا الاستخدام نفس المعنى . واذا أردنا التوسع في هذا الاستخدام ، امكننا ادعاء وجود « شعور » بالصوت أو اللون . والواقع أننا لا نستخدم هذه الكلمة في اللغة الانجليزية (feeling) على نطاق واسع على هذا الوجه . الا أننا نستخدم كلمات مشتقة من مرادفتها اللاتينية sentio . فنحن نستخدم كلمة جامعة هي الحواس : senses للدلالة على أفعال متخصصة مثل الشعور بالألوان والشعور بالأصوات والشعور بالروائح ، وما شابه ذلك . ونسمي الفعل العام الذي يختص بذلك بكلمة الاحساس . ثانيا ـ نحن نذكر وجود شعور بالسرور او الالم او الغضب وهلم جرا . هنا كذلك لدينا فعل عام من الشعور مختص بأنواع ، مختلفة ، كل منها يختص بجانب مما نشعر به . ومن الواضح أن هذا الفعل ليس من نفس

النوع الذي ينتمي اليه الاحساس ، ولنسمه انفعالا على سبيل التفرقة بينهما .

والاختلاف القائم بين هذين النوعين من الشعور ليس مماثلا للاختلاف بين نوعين يتبعان جنسا مشتركا ، مثل الاختلاف بين الرؤية والسمع ، أو بين الشعور بالغضب والشعور بالخوف . فالرؤية والسمع يعدان تخصيصين بديلين للجنس المشترك الذى ينتميان اليه وهو الاحساس ، بحيث يعد اى فعل من أفعال الرؤية أحد أفعال الاحساس ، كما يعد فعل السمع ، فعلا آخر . فاذا حدث ان رأينا وسمعنا فى نفس الوقت (كما يحدث غالبا ، وان لم يكن على الدوام) ، كان معنى هذا أننا قد قمنا بفعلين من أفعال الاحساس معا . وهناك صلة بين الاحساس والانفعال أقوى من ذلك . فحينما ينفزع الطفل لدى رؤية ستارة قرمزية وهى تبرق فى ضوء الشمس ، فان هذا لا يعنى وجود تجربتين متمايزتين فى عقله ، احداهما الاحساس باللون الأحمر والأخرى انفعال الخوف . بل هناك تجربة واحدة هى اللون الأحمر المفزع . ونحن – يقينا – قادرون على تحليل هذه التجربة الى عنصرين ، أحدهما حسى ، والآخر خاص بالانفعال . الا أن هذا لا يعنى تقسيمها الى تجربتين مستقلتين بعضهما عن بعض مثل رؤية اللون الأحمر، والاستماع الى صوت الجرس.

فالعنصران الحسى والانفعالى ليسا متحدين فى التجربة فحسب ، ان بينهما وحدة تتبع صيغة ذات قوام محدد . ومن المستطاع تحديد هذه الصيغة بالقول بوجود سبق للاحساس على الانفعال . والسبق هنا لا يعنى وجود اولية فى الزمن . فلو كان صحيحا ، لكان معنى هذا وجود تجربتين بدلا من تجربة واحدة . كما أن هذا السبق ليس مماثلا للصلة بين العلة والمعلول ، لأن الانفعال ليس معلولا للاحساس . انه عنصر متمايز مستقل فى التجربة . وهو ليس كذلك مماثلا للصلة المنطقية القائمة بين الأساس واللاحق . ومع هذا فنحن نستخدم كلمة « لأن » للدلالة على الصلة بين الاحساس والانفعال. اذ نقول : ان الطفل قد فزع لانه رأى الستارة ، على الرغم من ان رؤية الستارة والانفزاع ليسا لتجربتين منفصلتين . والصلات من هذا النوع مألوفة مهما كانت الصورة التى نختارها لوصفها . ففى حالة رفع يدى من المرفق بشد العضلة ذات الراسين ، لا يعد شد هذه العضلة ورفع اليد فعلين من أفعال الجسم . بل هما فعل واحد . هذا الفعل الواحد يمكن تحليله الى هذين القسمين . وفى هذين القسمين ، شد العضلة يعتبر فعلا سابقا لتغير موضع اليد (اذ ان اليد ترتفع لحدوث شد فى العضلة ذات الراسين) . وهذا بالرغم

من أنه من الناحية التشريحية يتعذر شد العضلة ذات الرأسين قبل ارتفاع اليد • وسوف أشير الى سبق الاحساس على الانفعال هذا بوصف اى انفعال معطى بأنه « شحنة الانفعال » التى تناظر الاحساس ، أو التى تناظر المحسوس ، اذا راعينا الرغبة فى تمييز فعل الشعور عما نشعر به ، وجعل كلمة احساس مقصورة على فعل الشعور •

والقول بأن لكل محسوس شحنته الانفعالية يحتمل أن يكون صحيحا • ويصعب التقدم بعيدا عند برهنة ذلك تفصيلا • ويرجع هذا من ناحية الى صعوبة الرجوع الى المعايير الضرورية ، لأننا نجرب عادة وفرة من المحسوسات فى نفس الوقت ، ومن ثم لن يسهل علينا التحقق من أن لكل محسوس منها شحنة انفعالية متميزة • ومن ناحية أخرى ، لأننا قد اعتدنا من أجل غايات الحياة اليومية أن نلتفت الى احساساتنا بعناية أكثر من التفاتنا الى انفعالاتنا •

وعادة « تعقيم » المحسوسات بتجاهل شحنتها الانفعالية ليست متماثلة فى شيوعها بين جميع أنواع الناس وفى جميع أحوالهم • ويبدو أنها من الخصائص التى يتميز بها بوجه خاص البالغون « والمتعلمون » فيما يدعى بالحضارة الأوربية الحديثة • وعند هؤلاء تظهر هذه الظاهرة لدى الرجال أكثر من ظهورها عند النساء ، كما أنها أقل ظهورا عند الفنانين من الآخرين • ودراسة ما يدعى برمزية اللون فى القرون الوسطى يعنى البحث فى عالم لم يعرف فيه حتى الراشدون والمتعلمون الأوربيون أية امارات تدل على تعقيم المحسوسات اللونية • ففى هذا العالم ، كان اى انسان يعى رؤية اى لون ، ويعى فى نفس الوقت الشعور بالانفعال المناظر ، كما هو الحال الذى مازال سائدا لدينا عند الأطفال والفنانين • ولقد تأصلت ـ كما هو محتمل ـ عادة تعقيم المحسوسات عند أولئك الذين يحتمل قراءتهم هذا الكتاب ، بحيث يصادف أى قارىء يحاول تجاوزها صعوبات جمة للتغلب على المقاومة التى تقابله فى كل خطوة من خطوات بحثه • غير أننى أرى ـ فيما أعتقد ـ أنه اذا أفلح فى التعرف الى ما يحدث فى نفسه بالفعل ، فانه سيدرك أن كل محسوس يظهر له يكون محملا بشحنة انفعالية خاصة به ، وأنه نظرا الى ارتباط الاحساس والانفعالات على هذا الوجه ، فانهما يعدان عنصرين وثيقى الصلة فى كل تجربة من تجارب الشعور • وهذه الظاهرة واضحة عند الأطفال أكثر من وضوحها عند البالغين ، لأنهم لم يتشبعوا بعد بعادات المجتمع الذى ولدوا فيه • وهى واضحة عند الفنانين أكثر من وضوحها عند باقى

البالغين . اذ لكى يصبحوا فنانين ينبغى أن يدربوا أنفسهم على هذه الخاصة حتى يقاوموا هذه العادات . أما أولئك الذين ليسوا أطفالا ولا فنانين ، فليس أمامهم لادراك هذه المسألة أفضل من تأمل هذين المثلين. فبمجرد قيامهم بذلك - فيما أعتقد - سيقتنعون بأن المحسوسات لا يمكن أن تظهر الا مشحونة بالانفعالات ، ومن ثم قد يساعدهم هذا على الاهتداء الى النتيجة الخاصة بأن المحسوس الخالى من الانفعال - أو المحسوس فى لغة الفلسفة الشائعة - ليس بالمحسوس كما يحدث فى التجربة بل هو محسوس قد تعرض لعملية تعقيمية .

والشعور يبدو شيئا قد انبعث فينا مستقلا عن كل فكر ، كما يبدو شيئا يحدث فى نطاق جانب من طبيعتنا فى مستوى أدنى من مستوى الفكر ، كما أنه يعمل فى مستوى أقل من مستوى الفكر أيضا ، وبغير تأثر به - وكل ما قلناه على الشعور وكل ما قد يقوله عنه أى انسان - قد تم اكتشافه بطبيعة الحال (أو قد أسىء اكتشافه) بوساطة فعل الفكر . وفى هذه الحالة يبدو بكل بساطة أن الفكر قد قام بكشف ما كان موجودا مستقلا عنه ، وكأننا قد قمنا بالتفكير فى أى نسيج عضوى من أجسامنا أو فى أية وظيفة من وظائف أجهزة جسمنا . وهى أشياء يمكن أن توجد - بلا جدال - وأن تقوم بعملها فى حالة تفكيرنا فيها أو عدم تفكيرنا على حد سواء . ومسألة هل يعد هذا الأمر صحيحا أم لا ليست من المسائل التى يسهل تقرير أى شىء بشأنها. وفيما يتعلق بالحاضر ، علينا أن نقنع باجابة مؤقتة ، وهى قولنا : انه يبدو كذلك . فيلوح أن طبيعتنا الحسية الانفعالية - باعتبارنا كائنات ذات شعور - مستقلة عن طبيعتنا الفكرية بوصفنا كائنات عاقلة . وهذه الطبيعة الحسية الانفعالية تكون مستوى من التجربة أدنى من مستوى الفكر . وعندما قلت : انها أدنى ، لم أقصد انها غير مهمة نسبيا فى أمور الحياة الانسانية ، أو أنها تمثل جانبا من كياننا يجوز لنا أن نزدريه أو نستهين به. وما أقصده أن لها (لو كنت قد أصبت فى رأيى عنها) طابع الأساس التى يقام فوقه الجانب العقلى من طبيعتنا ، هو أساس قد وضع ووطد فى كل من تاريخ الكائنات الحية ، بوجه عام ، وفى تاريخ كل فرد قبل أن يقام فوقه بناء الفكر العلوى . وهو ييسر لهذا البناء العلوى أداء مهامه على خير وجه عندما تتوافر له سلامة الأحوال .

هذا المستوى من التجربة الذى نقتصر فيه على الشعور بكلا معنيى الكلمة - واقصد بهذين المعنيين قيامنا بتجربة الاحساسات مضافا اليها شحناتها الانفعالية الخاصة بها - أقترح تسميته بالمستوى النفسى .

وعند استخدام هذه الكلمة قد قصدت التلميح الى الاختلاف التقليدى بين كلمة « نفس » psyche أو « روح » soul وكلمة spirit، باعتباره مناظرا للاختلاف الذى ذكرته بين الشعور والتفكير ، كما قصدت الاشارة الى كلمة سيكولوجى وأردت القول بأن المجال الصحيح للعلم الذى يختص بذلك هو دراسة الأشياء التى تدعى نفسية بحق . ومعنى هذا أننى أعتقد أن المهمة الحقة للسيكولوجى : هى البحث فى هذا المستوى من التجربة ، وليس فى المستوى الذى يتسم بطابع الفكر (انظر ص ١٧٥) . وآمل الا أكون بحاجة الى الاعتذار لاستخدامى كلمة تذكر بعض القراء بجمعية الأبحاث النفسية Society for Psychical Research لتداعيها معها فى عقولهم .

وعند استخدامى كلمة « شعور » فى هذا الكتاب ، سوف أقتصر على الاشارة الى المستوى النفسى من التجربة ، ولن أجعلها مرادفة للانفعال بوجه عام . ويحتوى هذا المستوى بحق على عالم متنوع رحيب من الانفعالات ، الا أنها كلها مقصورة على شحنات الانفعالات التى تصحب المحسوسات . اذ أنه عندما يظهر الفكر الى عالم الوجود (ولن تتضمن خطتى فى هذا الكتاب الكلام عن كيف يحدث هذا ولماذا) فانه يكون مصحوبا بأنواع جديدة من الانفعالات . واقصد بذلك الانفعالات التى لا تظهر الا عند المفكرين ، والتى لا تحدث الا نتيجة لاتباعهم طريقة معينة فى تفكيرهم . هذه الانفعالات نسميها أحيانا بالمشاعر . الا أننى فى هذا الكتاب سأتجنب مثل هذه التسمية ؛ حتى لا يحدث خلط بينها وبين التجارب المتمايزة التى نصادفها فى المستوى النفسى .

٣ - التفكير

يزود الشعور الفكر بأكثر من مجرد الأساس الذى يرتكن اليه . فهو قد يكون موضوعه الوحيد الذى يعنى به فى حالة تركزه عليه . والفكر فى صورته الأولية يبدو (١) وكأنه لا يعنى بغير الشعور بحيث يستطاع القول بأن الشعور هو موضوعه الوحيد الكلى . وهذا لا يعنى عدم وجود صورة ثانوية أخرى للفكر . والى هذه المسألة سنعود فيما بعد . وفى الحاضر علينا بحث هذه الصورة الأولية .

---

(١) ما دفعنى الى قول كلمة « يبدو » وما شابهها فى هذا القسم ، سيوضح فى القسم التالى .

ونحن عندما نفكر فى الأفكار التى نعبر عنها فى عبارات مثل قولنا : « أنا متعب » ، و « اليوم حار » ، و « هناك رقعة من اللون الأزرق » ، يبدو واضحا أننا نفكر فى مشاعرنا ، وأننا قد أصبحنا نتيجة لفعل من افعال الانتباه على وعى بمشاعر معينة توفرت لنا فى هذه اللحظة ، وأننا سنعمل على التفكير فى هذه المشاعر ، باعتبارها متصلة بصلات معينة بمشاعر أخرى متذكرة باعتبارها أشياء مضت ، أو أشياء متخيلة ممكنة · وهكذا فالقول بأن « اليوم حار » يعنى قيامى بتصنيف محسوساتى الحاضرة باعتبارها محسوسات خاصة بالحرارة ، كما أنه يعنى القيام بمقارنتها بتلك الأنواع من المحسوسات الخاصة بالشعور بالحرارة التى اعتدتها بوجه عام ، كما يعنى تعبيرى عن نتائج المقارنة بالقول بأن الحرارة فى هذا اليوم قد اقتربت أكثر من المرات الماضية من الحد الأعلى للحرارة ، كما يدل على ذلك المقياس الذى استخدم فى قياس درجات الحرارة فيها كلها ·

وفيما يتعلق بعبارات مثل القول « هذه قبعتى » يبدو الشىء نفسه صحيحا ، وان لم تتضح صحته تماما · والرجوع الى مشاعرى هنا ليس صريحا ، الا انه حقيقى كل الحق · فانا عندما اقول : هذه قبعتى ، فاننى أقرر صلات معينة بين مشاعر معينة عندى الآن (مثلا عندما أنظر الى قبعتى ستظهر بعض محسوسات معينة للألوان وقد انتظمت فى صورة معينة) ، وبين مشاعر أخرى أتذكر أنها كانت عندى فيما مضى · وعلى سبيل المثال – المشاعر التى استطيع الاشارة اليها بالقول بأنها خاصة بكيف « بدت » قبعتى كما أتذكرها وهى معلقة على مشجب فى قاعة بيتى · وانا اقرر ان هذه الصلات ذات نوع معين يجعلنى أعتبر القبعة التى انظر اليها الآن شيئا لا يمكن ان يكون شيئا آخر خلاف قبعتى · ووصف كل هذا المحسوسات والصلات بينها يتضمن تعقيدات تكاد تكون لا متناهية · الا أن هذا لن يكون سببا فى التشكك فى الواقعة ، فان عملا مألوفا للغاية مثل تعرف قبعة انسان هو فى الواقع انجاز معقد الى أبعد حد ، ويحتوى على عدد وفير من الافكار ، ويحتمل حدوث خطأ فى كل فكرة منها ·

وقد يبدو هذا النوع من التحليل صحيحا فى حالة كل التفكير الذى يدعى تجريبيا · وحتى عندما نقرر أحكاما خاصة بأشكال الأجسام ، أو أحجامها ، والمسافات التى تفصل بينها ، فيبدو أننا فى آخر المطاف قد عبرنا عن أفكارنا الخاصة بالصلات بين المحسوسات الفعلية والمحسوسات الممكنة · فأنا اذا قلت : « هذه الخطوط الحديدية التى

تظهر وكأنها تتقارب هى فى الواقع متوازية » ، فإننى أكون أولا قد تنبهت الى صيغ من الألوان التى أراها فى هذه اللحظة أمامى . ثم بعد ذلك انتقيت من هذه الصيغ أشرطة معينة من الألوان الفاتحة التى تحققت من أنها المعادن الخاصة بقضبان السكك الحديدية ، ثم قارنت بعد ذلك الصيغة التى تتألف منها هذه الأشرطة بنوعين آخرين من الصيغ ، أحدهما يمثل أشرطة متوازية ، والآخر يمثل الشريطين وقد التقيا . وآخر ما فعلت هو قيامى بالفعل — مع استخدام كلمة « بالفعل » الدالة على الحذر — بتحذير نفسى بوجوب عدم الاعتقاد — برغم التشابه بين ما أراه الآن وبين ثانى هذه الصيغ — باننى اذا سافرت فى قطار يسير على قضيبين حديديين وقمت بقياس المسافة بينهما من وقت لآخر ، فاننى سأحصل على النتيجة نفسها التى أحصل عليها عندما أقيس بأصابعى الخطوط المرسومة فى الصيغة . وأكرر القول بأن أى تحليل تقريبى يكاد يكون معقدا الى درجة قصوى ، ولا تحليل مهما كان معقدا يمكن أن يعد مستقصيا . على أن هذا لا يثبت أن التحليل خاطىء ، بل هو يدل على التعجل الذى يتسم به الفكر .

من هذا يتضح أن تجربتنا لعالم المكان والزمان ، « عالم الطبيعة » أو « العالم الخارجى » — وكلمة خارجى لا تعنى العالم الخارجى عن أنفسنا (لأننا اذا اعتبرنا أنفسنا هى أجسامنا ، كانت أنفسنا جزءا منه ، كما أننا اذا قصدنا بنحن « عقولنا » ، فلن يكون هناك أى معنى للقول بوجود شىء خارجها) ، بل تعنى عالم الأشياء الذى يعد فيه كل شىء خارج الآخر ، أو عالم الأشياء المبعثرة فى المكان والزمان — هو تجربة حسية من جانب (وبعبارة أدق حسية انفعالية) وفكرية من جانب آخر ، على أساس أن الحس يعنى بالألوان التى نراها والأصوات التى نسمعها وهلم جرا ، والفكر يعنى بالصلات القائمة بين هذه الأشياء .

ولكن الفكر نفسه بوصفه عنصرا فى هذا النوع من التجربة هو شىء يسمح بالتفكير فيه . ومن هنا جاءت الصورة الثانوية للفكر التى لا نفكر فيها فى مشاعرنا أو نكتشف فيها صلات بين شعور وآخر ، بل نفكر فيها فى أفكارنا ، أى اننا نعنى فيها بالأسس التى يبحث وفقا لها فعل الفكر فى صورته الأولية الصلات بين المشاعر ، أو بعبارة أخرى الأسس التى تقوم وفقا لها الصلات الباطنية بين ما نفكر فيه فى مثل هذه المناسبات . وسيان اذا وصفنا الأحكام التى قررها الفكر فى هذه الصورة الثانوية بأنها قد أكدت الصلات بين فعل من أفعال الفكر وفعل آخر ، أو بأنها قد أكدت الصلات بين شىء نفكر فيه وشىء آخر . ومن

المستطاع تسمية هذه الأحكام بقوانين الفكر للتفرقة بينها وبين ما يدعى تقليديا بقوانين الطبيعة . الا أنها لا تعد قوانين عالم خفي منفصل تماما عن عالم الطبيعة أو عالم الحس . انها قوانين من المرتبة الثانية خاصة بهذا العالم نفسه . اذ يستطاع الاهتداء اليها — أو برهنتها أو تعديلها عند الحاجة — بعد رجوع لا الى التجربة الحسية الخاصة برؤية لون معين أو الاستماع لصوت معين في مناسبة معينة (اذ من الواضح أن هذه التجربة تساعدنا على صياغة قانون من المرتبة الأولى أو برهنته أو تحويره فحسب) ، بل الى التجربة الفكرية الخاصة بالتفكير باتباع سبل معينة واكتشاف أن أفكارنا متصلة وفقا لنوع معين من النظام .

هذه المهمة الثانوية للفكر ، أو الفكر في المرتبة الثانية — والتي تمت تقليديا التفرقة بينه وبين الفكر في المرتبة الأولى عند التفرقة بينه « العقل » و « الفهم » أو بين « الفلسفة » أو « العلم » ، وهلم جرا — قد تعرضت للكثير من الغموض الأجوف . وكل معرفة مستمدة من التجربة كما يستطيع أي انسان أن يتبين . وأي شيء يدعي لنفسه حق الاتصاف بأنه معرفة ينبغي أن يرجع الى التجربة لاعتماده وبرهنته . وهذا الكلام يصدق على الميتافزيقا واللاهوت أو الرياضة البحتة ، كما يصدق على جداول توقيت القطارات ، أو مرشدي زدين للكريكيت . على أن كلمة « تجربة » قد غدا لها معنى ثانوي . اذ انها تستخدم أحيانا في المهاترات الفلسفية للدلالة على التجربة الحسية . وبهذا المعنى المستحدث تكون الأفكار من المرتبة الأولى وحدها هي التي تعني « بالتجربة » (١) ، ويستطاع اختبارها بالرجوع اليها . أما الأفكار من المرتبة الثانية ، فمن الواضح تعذر اختبارها ، فكيف اذن يتم التحقق منها أو ضبطها ، وبحق كيف يستطاع أولا الاهتداء اليها ؟ . لقد اعتقد كانط أنها تعرف بطريقة خفية ما « بغير رجوع الى التجربة » . وجاء بعض الفلاسفة المحدثين بعد رفضهم بحق هذه الفكرة الخفية الغامضة بفكرة أخرى بدلا منها . اذ ذكروا أن أية قضية نعبر فيها عن فكرة من المرتبة الثانية ليست حكما خاصا بالموضوع الذي تناقشه ظاهريا ، بل هو قول يقرر تساوي كلمتين أو جملتين في اللغة التي نزمع استخدامها في المناقشة . وليست ثمة حاجة الى نقد مثل هذه المزاعم تفصيليا . ويكفي أن ندرك الالتباس الذي اعتمدت عليه اذا رجعنا الى القياس الآتي : المقدمة الكبرى هي أن كل معرفة مستمدة من التجربة (وهو كلام يتضمن القول بأنه لا اختلاف بين

---

(١) ان هذا هو السبب الذي جعل الافكار في الأزمنة الأولى تطبع بطابع تجريبي .

الفكر والاحساس من حيث كونهما تجربة) · والمقدمة الصغرى هي أن الفكر ليس تجربة · ومن ثم تكون النتيجة المستخلصة هي ان الفكر من المرتبة الثانية ـ الذي يستند في الواقع على تجربة التفكير ـ اما معرفة في معنى خفي ومختلف للكلمة ، او ليس بمعرفة على الاطلاق ·

٤ ـ مشكلة الخيال

في القسم السابق ، وصف الفكر في مهمته الأولية بانه معنى بالصلة بين المحسوسات · الا أن هذا الوصف يؤدى الى صعوبة · لأن المحسوس لا يظهر لعقولنا الا في فعل الاحساس المناظر · فهو يظهر عندما نقوم بأداء هذا الفعل ، ويختفي بمجرد انتهاء الفعل · فهو « معطى » اعتمادا على حقيقة ظهوره على هذا الوجه · ولأنه معطى فانه يختفي على الفور ·

والآن ، لنفترض أنني قربت يدى من النار لبضع ثوان وشعرت بازدياد سريع في الحرارة · ما شعرت به في اللحظة التي ازدادت فيها الحرارة بحيث أصبح حرارة موجعة هو شيء بالتأكيد أشد سخونة مما شعرت به قبل ذلك بثانية · ولكن كيف عرفت انه أشد سخونة ؟ · يتضمن البيان السابق ذكره القول بأن لدى وسائل لمقارنة المحسوس الذي أشعر به الآن بالمحسوس الذي شعرت به منذ ثانية مضت · الا أن المحسوس الذي شعرت به منذ ثانية لم يعد قائما الآن · انه قد اختفى محمولاً في تيار الاحساس · فهو لم يعد موجودا لكي يقارن بما جاء في اثره · وبالمثل ، فان محسوسات المستقبل والمحسوسات الممكنة ومحسوسات الآخرين هي محسوسات غير حاضرة عندى هنا والآن، ومن ثم فانها ليست أشياء بامكاني ان اتأمل صلتها بالمحسوسات الحاضرة امامي الآن · من هذا يتضح أن عبارة « الصلة بين المحسوسات » ، لا معنى لها · الا اذا طبقت على الصلات بين المحسوسات الحاضرة أمام نفس الشخص في الوقت نفسه · وحتى اذا لجأنا الى هذا التحديد ، فانه لن يساعد على تبرير هذه العبارة كلية · اذ يبدو من المحتمل ان فعل المقارنة بين محسوسات تحدث في نفس الوقت مع النظر في الصلة بينها ، يستغرق فترة من الزمن ، خلالها ، تكون هذه المحسوسات قد مضت في سبيلها ، وأفسحت مكانا لمحسوسات أخرى · فتيار الحس ـ فيما يبدو ـ يقضى على أى محسوس قبل أن يكون قد استمر في البقاء مدة كافية تسمح بمراجعة صلاته ·

ولانجلاء هذه الغموض تلجأ الأعمال الفلسفية السابقة ، التي تتشبث بآراء مماثلة لتلك التي تم التعبير عنها في أول جزء من القسم السابق ، الى اختيار مفردات تنكر فيها بطريقة مضمرة ملامح معينة من المحسوسات · اذ تدعى المحسوسات « بالمادة الحسية » ، بحيث لا تعنى الكلمة « مادة حسية » ما تعنيه كلمة « معطى » كما سبق شرحها توا هنا، بل تعنى شيئا بعيد الاختلاف · فهى تعنى شيئا معطى ومودعا عندنا وثابتا أو محددا مثل خط منسوب المقارنة في أي عمل قياسى ، أو مثل المادة التى يقام على أساسها أى فرض علمى ، والتى يرجع اليها عند اختباره · وحتى في حالة استخدام كلمة محسوس بدلا من كلمة مادة حسية ، فانها تستعمل للدلالة على هذا المعنى وما يتضمنه · وهذه التضمنات باطلة بطلانا كليا بطبيعة الحال ، اذ أنها تحتم على نسبة اشياء الى المحسوسات مناقضة تماما للخصائص التى تتصف بها باعتبارها محسوسات· الا أن هذه التضمنات الباطلة قد تعززت ـ وكأنها من آثار تنويم مغناطيسى ـ بفعل طائفة شاملة من المصطلحات الأخرى · فمثلا قيل ان صلتنا بمحسوساتنا تعنى « التعرف اليها » · على أنك لن تستطيع التعرف الى المحسوس · فلكى تستطيع التعرف الى مدينة او كتاب أو رجل ، عليك ان تلتقى به أو بها فى مناسبات مختلفة · ولا يتعرف الانسان الى شخص او شىء الا اذا تكررت ملامحه فى تجربته بحيث يميزه عند تكرار ظهوره شيئا مماثلا لذاته التى ظهرت فيما مضى · بيد أن المحسوسات لا تبقى أو تتكرر · فالحمرة قد تتكرر ، ومن ثم قد يتعرف اليها آى امرىء ، ولكن هذه البقعة الحمراء لن تتكرر · والحزن قد يتكرر ، والشخص قد يتعرف الى الحزن · أما هذا الشعور بالتعيين بالذات الذى تمثل فى صورة فريدة فى حالة الشعور به فلم يسبق الشعور به من قبل ، مهما كثرت الحالات التى تم فيها الشعور بما يماثله من قبل · والى جانب هذا ، يقال انه من المستطاع ادراك حقيقة اى حكم تجريبى بالرجوع الى المحسوسات وذلك اذا لم ادرك هل ، فى مناسبات معينة ، تظهر هذه المحسوسات نفسها التى كان من الواجب أن تظهر لنا هى ذاتها ، لو كان الحكم صحيحا · الا أن هذا يتضمن القول بأن بامكانى الآن أن اعرف كيف ستكون حال أى محسوسات معينة غير حاضرة امامى عند تحققها لى ، وأن أكون قادرا على القول : « ان هذه هي المحسوسات التى توقعتها ، أو هذه ليست المحسوسات التى توقعتها » فاذا اقتضى ان أقارن بين محسوسات قد أصبحت متوافرة لى بأية فكرة عنها قد قررتها سلفا قبل توفرها لدى ، فسيتحتم توضيح كيف يمكن تحقق ذلك ·

ونحن نجابه وأبين بديلين . فاما ان اولئك الذين يستخدمون كل هذه العبارات (ونحن من بينهم ، اذ اننا فعلنا ذلك فى القسم السابق) قد تكلموا هراء من أشنع صنف يمكن تخيله ، او انهم قد أساءوا بقصد استخدام كلمة « محسوس » وكل ما يماثلها . فهم لم يعنوا بها الألوان والأصوات والروائح المؤقتة الزائلة ، التى نشعر بها بالفعل فى الاحساس ، بل عنوا شيئا مختلفا ، قد أخطأ هؤلاء الكتاب فى تصوره او جعلوه بديلا لهذه الكلمة . ولكى تحكم بالادانة فى خطأ ليس فائق الجسامة بحيث يعد مقبولا فلنفترض أن هذه الأشياء الأخرى موجودة . وأنها من نواح معينة كثيرة الشبه بالمحسوسات الا أنها تختلف أساسا عن المحسوسات من ناحية عدم كونها شيئا منسابا وزائلا بالكلية ، وهكذا يمكن الاحتفاظ بأى منها فى العقل كموضوع انتباه بعد أن تكون لحظة الاحساس قد ولت ، أو بحيث يمكن توقعها قبل حدوثها .

ولو وجدت مثل هذه الفئة من الحقائق ، لكان من الوضح أن الأشياء التى تتبعها ليست محسوسات ، والفعل المتصل بها إحساسا . ومع هذا فقد تكون هذه الأشياء هى ما يسمى بالمحسوسات فى الفلسفات التى أشرت اليها . ونحن فى الواقع باكتشافنا ماهية هذه الأشياء ، قد نستطيع اعادة تفسير هذه الفلسفات بطريقة تساعد على انقاذها من الاتهام الموجه اليها بأنها محض هراء .

والفصلان التاليان سيضطلعان بهذه المهمة . اذ سأحاول فيهما بيان وجود أشياء يمكن اعتبارها مماثلة للاشياء التى أسماها هيوم بالأفكار ، على أساس تمايزها عن « التأثيرات » . وسأجعل ما ذكره عنها نقطة بدء لى . وسأحاول أن أبين وجود فعل خاص من العقل مرتبط بها ، وأنّ هذا الفعل هو ما تسميه عادة بالخيال باعتباره متمايزا عن الاحساس من جهة ، وعن الفهم من جهة أخرى . هذا الفعل أو هذا الـ φαντασία ـ الذى لولاه وفقا لما قاله أرسطو لتعذر التعقل ـ أو هذه « الملكة العمياء وان كان لا غنى عنها » . والتى تقوم تبعا لما قاله كانط باحداث الصلة بين الاحساس والفهم، تستحق فى اعتقادى دراسة أعظم اكتمالا مما لقيت حتى الآن . من ناحية ، لقيمتها فى ذاتها (أى من ناحية أنها تزود ، كما سأبين فيما بعد ، بالأساس الذى تعتمد عليه أية نظرية خاصة بالتجربة الاستاطيقية) . ومن ناحية موضعها من البناء العام للتجربة فى شمولها باعتبارها النقطة التى يلتقى فيها فعل الفكر بالحياة النفسية المحضة للشعور .

★★★

ملحوظه ـ خاصة بما جاء فى ص ١٦٨ عن السيكولوجى فى صورتيها الحقة والباطلة ٠ التفرقة المذكورة فى ص ١٦١ تؤدى الى القول بأنه اذا كان من الضرورى عند دراسة طبيعة الشعور التأكد مما يقوم به الأفراد القائمون بالشعور بالفعل ، فانه من الضرورى كذلك عند دراسة طبيعة التفكير ، التأكد مما يقوم به بالفعل أولئك القائمون بالتفكير ، وكذلك عن أسفر ما يقومون به عن نجاح أو اخفاق ٠ وهكذا ينبغى أن يكون علم الشعور « تجريبيـــا » (ويعنى بذلك أن يختص بالتأكيد من الوقائع ـ أو الأشياء التى تسمح بمشاهدتها ـ بالاضافة الى تصنيفها)٠ أما العلم الخاص بالفكر فيجب أن يكون معياريا Normative أو « Criteriological » (بلغة كولنجوود ـ والاختلاف موجود فى اللغة الانجليزية وحدها) ٠ ويقصد بذلك بأنه ليس معنيا فقط « بوقائع » الفكر ، بل يعنى كذلك « بالمعايير » أو المقاييس التى يفرضها الفكر على نفسه ٠ والعلوم المعيارية Criteriological ، مثل المنطق والاخلاق ، قد أصـــبحت مقبولة منذ عهد بعيد باعتبارها قد جاءت بالسبيل الصحيح لدراسة الفكر ٠ وفى القرن السادس عشر ، اخترعت كلمة « سيكولوجى » للدلالة على علم « تجريبى » خاص بالشعور ٠ وفى القرن التاسع عشر ظهرت فكرة تقول بأن السيكولوجى لن يقتصر على القيام بدور مكمل للدور الذى تقوم به العلوم المعيارية القديمة وذلك بقيامها بتزويدها بسبيل صحيح لدراسة الشعور ، بل انها تستطيع أن تحل محلها ٠ اذ أنها قـــادرة على المجئ بطريقة علمية مسايرة للعصر لدراسة الفكر ٠٠ ووفقا لاساءة التصور هذه ، هناك الآن شيئان يسميان « سيكولوجى » ٠ الشئ الأول ـ علم تجريبى صـــحيح وله أهميته (من كل من الناحية النظرية والناحية التطبيقية) لدراسة الشعور ، والشئ الثانى ـ علم زائف للفكر يزعم باطلا أنه يتناول « تجريبيا » أشياء لا يمكن تناولها الا معياريا باعتبارها صورا للفكر ٠ وتكشف الكتابات الكثيرة والسريعة التزايد فى هذا السبيل كل العلامات المألوفة فى العلم الزائف (مثل التناقض الذاتى والاعلان عن « كشوف » هى فى الواقع أشياء تافهة ، والرجوع الى وقائع تعد بعيدة عن مشكلة البحث ، وتجنب النقد بحجة أن « العلم مازال فى طفولته » ٠٠٠ الخ) ٠ وانتقص من قدرة هذا العلم انتقاصـــا كبيرا (المؤرخون وغيرهم) الذين تعد مهمتهم هى دراسة الفكر الانسانى فى حالته الفعلية ، وليس لى نبتى الاعتذار لأننى تجاهلت ـ وناقضت ـ فى هذا الكتاب وغيره الأخطاء التى قام أنصاره بترويجها ٠

الفصـــل التاسع

الاحســـاس والخيـــال

١ ـ مصطلحات

قبل المبادرة بتناول المشكلة التى أثيرت فى نهاية الفصل السابق ، قد يكون من الأفضل بحث تفرقة ، ربما أعتقد أنها ستساعد على الاهتداء التى سبيل آمن يوضح نظرية الخيال - هذه التفرقة هى التى تتبعها البداهة عندما نفرق مثلا بين « الرؤية الفعلية » لبقعة من اللون ، وتخيل احدى هذ البقع · فانـا قد أرفـع رأسى ، ثم أتطلع من النافذة ، فأرى أرضـا مغطاة بالحشيش الأخضر · وأقفل عينى ، وبعد بذل جهد واع أتخيل هذه الأرض الخضراء نفسها ، أو أرى على أية حال ارضـا خضراء كثيرة الشبه بها · وفى الحالة الأولى ، اللون قد ظهر أمامى عندما كنت أنظر الى شيء « موجود بالفعل » · وفى الحالة الثانية ، ما ظهر هو اختلاق لمخيلتى التى قامت باحداثه على نحو ما أثناء عدم توفر هذه الظروف ·

وعند فحص هذه التفرقة التى اعتمدت عليها البداهة ، سنرى أنها شديدة الغموض · وعندما نتمكن فى آخر المطاف من ادراك ما تعنيه ، سيتضح لنا أن هذا المعنى شيء مختلف عن المعنى الذى بدا لنـا للوهلة الأولى · وهذا الاستقصاء سيكون شاقا ، بل وربما باعثا على الضجر ، الا أنه مثمر · اذ أن التفرقة التى قامت بها البداهة قد عبرت (ولعل الأفضل هو قولنا انها قد أخفت) عن حقيقة فى غاية الأهمية ، ما كان باستطاعتنا اطلاقا ان نفهمها بوضوح لو أننا تقبلنا (أو اغضينا) نظرة البداهة بغير نقد ، بل وربما حدث ما هو أبعد من ذلك ، لو أننا قمنا برفضها بسبب قلة صبرنا باعتبارها هراء ·

وعلينا أن نبدأ باختيار مصطلحات يمكن بوساطتها التعبير عن تفرقة البداهة ، بسهولة ، وبطريقة بعيدة عن التكلف . والمصطلحات المستخدمة بالفعل تنقسم الى طائفتين . وترد هذه القسمة الى الرغبة في تأكيد التشابه بين الألوان المرئية والألوان المتخيلة (أو بين فعل رؤيتها وفعل تخيلها) ، أو في تأكيد الاختلاف . والفئة الاولى تضم كلا من « الرؤية الحقة » و « التخيل » اللذين يسميان معا بالاحساس . وما « نراه حقيقة » وما نتخيله يسميان على حد سواء بالمحسوسات أو المادة الحسية . ولكي تستطاع التفرقة بين الحالتين ، تلزم اضافة بعض صفات محددة ، كاقامة تفرقة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتوهمة ، على سبيل المثال .

وفي الفئة الثانية ، يقتصر استخدام الكلمتين « احساس » و « محسوس » على الحالة الخاصة « بالرؤية الحقة » ، وتستخدم كلمات أخرى للدلالة على الحالة التي نتخيل فيها ، كتسمية ما نتخيله مثلا بالصورة . وهكذا نكون قد حصلنا على تناظر لفظي دقيق بين الاحساس بالمحسوس وتخيل الصورة . الا أن الصعوبة ستظهر بعد ذلك عند محاولة الاهتداء الى كلمتين من الكلمات الدالة على الجنس ، احداهما ينطوي تحتها كل من الحس والتخيل ، والأخرى للاحاطة بكل من المحسوسات والصور ، كما ان هذه الصعوبة ستظهر عند محاولة بيان كيف تتحقق الصلة بين هذه الكلمات الأربع الدالة على النوع وبين جنسيهما على التعاقب .

والمصطلحات التي سوف أتبعها في هذا الفصل سوف تكون كما يأتي : سأستخدم كلمة « احساس » كلمة دالة على الجنس ؛ للاحاطة بكل من فعل « الرؤية الحقة » وفعل « التخيل » . وعندما أكون بحاجة الى فعل سأستخدم الفعل « أحس » .

وما نحس به سأدعوه « محسوسا » . وسوف أدعو الأنواع المختلفة من الاحساس « بالرؤية » و « السمع » و « الشم » ... الخ . كما سأدعو أنواع المحسوسات المناظرة « بالألوان » و « الأصوات » و « الروائح » .. الخ ، في كل حالة بغض النظر عن التفرقة بين الحالتين اللتين ذكرتهما في مستهل هذا الفصل .

وسأستخدم الكلمات الدالة على النوع الآتية عند كلامي عن هاتين الحالتين : « احساس حق » (على أن يكون فعلها هو « أحس احساسا

حقا » لو دعت الضرورة اليه) . كما سأستخدم كلمة « خيالى » (على أن يكون فعلها هو « أتخيل ») وأنواع الاحساسات الحقة سأدعوها : « الرؤية الحقة » ، أو « السمع الحق » ... الخ . وما نحس به بحق ، سأدعوه « محسوسا حقا » وأنواعه سأدعوها « ألوانا حقة »، أو « أصواتا حقة » ... الخ . وما نتخيله سأدعوه « محسوسا متخيلا » وأنواعه ستكون : « ألوانا متخيلة » .. الخ .

وربما كان توقع أية اساءة للفهم من المسائل الجديرة بالنظر . اذ قد يتوهم القارىء الذى مرت بخاطره تفرقة كالتفرقة بين الماسات الحقيقية والماسات المقلدة ، أنه لا يمكن أن تكون الأشياء التى افترض اختلافها ex hypothesi عن الاحساس الحق ، نوعا من الاحساسات ، كما ادعت ، بل ينبغى أن تكون شيئا مختلفا عن الاحساس ، كما تختلف مادة الماسة المقلدة عن الماسة . الا أننى لا أستخدم كلمة « حقيقى » على هذا الوجه . اننى استخدمها بنفس معناها فى عبارة مثل « الملكة الحقيقية » التى لا تدل على أن الملكة الشخصية ملكية بالمعنى الباطل ، بل تدل على أن نوع الملكية الذى يعتبر حقيقيا هو ملكية in reous (قائمة فى الشىء ذاته) باعتبار ان الشىء res يعنى الشىء الطبيعى .

والسبب الذى دفعنى الى اختيار هذه المصطلحات هو أساسا اقترابها أكثر من غيرها من لغة الحديث العادى . ومن ثم فانها لن تثير مسائل كثيرة . فهذه هى الميزة التى يتميز بها الفيلسوف الذى يحاول « التحدث باستخدام اللغة الدارجة، والتفكير بلغة العلماء » على الفيلسوف الآخر الذى يختار مفردات تقنية معقدة . وما أعنيه هو أن استخدام « لغة فلسفية » خاصة سيدفع من يستخدمها ـ مع احتمال أن يكون هذا رغم ارادته ـ الى قبول المذاهب الفلسفية التى أنشئت هذه اللغة الفلسفية للتعبير عنها ، حيث ينساق كل مجادل يرضى عن استخدام هذه اللغة وراء هذه المذاهب بطريقة خفية ، ودجماطيقية . بينما يستطاع فى حالة استخدام لغة الحياة اليومية عرض المشكلات بطريقة تجعلنا لا نسلم سلفا بأى حل معين . وهذا يجعل لمستخدم اللغة العادية ميزة ، ان كان ما يريده هو الاهتداء الى الحقيقة ، واستمرار المناقشة قابلة للأخذ والرد وصريحة . وفى نظر الفيلسوف الذى لا يبغى الحقيقة ، بل يسعى للنصر ، يعد ذلك بالطبع عيبا . ولعل هذا الفيلسوف يكون أكثر حكمة اذا أصر من البداية على استخدام مصطلحات مصممة ، بحيث تتكفل القضايا المتضمنة فيها كافة بالتعبير عن الخلافات التى يحرص على اثباتها . وهذا

فى الواقع هو ما يفعله هؤلاء الفلاسفة الذين يزعمون أنهم عاجزون عن ادراك معنى هذه القضية أو تلك الا اذا ترجمت الى لغة مصطلحاتهم . والاصرار على أن تدور كل محادثة فى اللغة التى يتكلمها المرء عادة رديئة فى نظر الأفراد العاديين . وعند الفلاسفة هى دليل على السفسطة أيضا .

٢ ـ تاريخ المشكلة ـ من ديكارت الى لوك

يمتد الأساس التاريخى للمشكلة التى فى النية مناقشتها هنا بعد نظر الى حاجات بحثنا ، من ديكارت الى كانط : واستندت المحاولات البناءة التى تمت فى الفلسفة الوسيطة على افتراض أن الاحساس بوجه عام يساعدنا على التعرف الحقيقى بالعالم الحقيقى . الا أن هذا الافتراض قد تعرض للهدم بوساطة المتشككين فى القرن السادس عشر . واتخذت الصدارة فى الفكر الفلسفى على يد ديكارت ، مشكلة التمييز بين الاحساسات الحقة والخيال وترتب على ذلك التنبه الى عدم الوقوع فى الأوهام المنبعثة من الخطأ فى تمييز احدهما عن الآخر (وان لم تتوقف من جراء ذلك التجربة الخاصة بالخيال) .

وبعد أن ساير ديكارت الى هذا الحد نظرات المتشككين اعترف أنه فى حالة الاعتماد على الاستبطان المباشر ، لا سبيل لتقرير هل هو جالس أمام نار فعلا ، أم أن جلوسه أمام النار هو مجرد حلم . وباستخدام مصطلحاتنا ، لن يوجد أى سبيل للتفرقة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة المناظرة ،أو بين الاحساس الحقيقى والخيال المناظر . هذا هو المراد من فكرة ديكارت عن خداع الحواس أو عدم امكان الركون اليها . فهو لم ينكر وجود ما يدعى بالاحساس الحق . ان ما أنكره هو قدرتنا على تمييزه بالرجوع الى أى محك خلاف الاستدلال الرياضى المنبعث من الخيال . ولقد جعل هذا الانكار أساسا لفلسفته . وبذلك أثبت أن أى مذهب يعتمد على افتراض امكان تمييز الاحساس الحقيقى من الخيال على هذا الوجه ، يعد خاطئا من البداية .

وقبل هوبز نفس الموقف . وبفضل قدرته النفاذة التى اشتهر بها أثبته فى صورة أكثر وضوحا . اذ ذكر أننا اذا سلمنا بعدم القدرة على التفرقة بين الاحساسات الحقة والخيال اعتمادا على الاستبطان المباشر ، وبأن ما تعذر علينا معرفته عنها باتباع هذه الطريقة لن نقدر على معرفته اطلاقا ، لأن الفورية خاصة أساسية فى تجربتنا الحسية (ويبدو أن هذا هو تعليله) ، فى هذه الحالة الأفضل لنا هو انكار هذه التفرقة على

الفور ، وأن نستخدم كلمتا احساس حقيقى وخيال باعتبارهما مترادفتين. وهذا ، على أية حال ، هو الرأى الذى اتبعه فى الفصل الأول من كتاب « اللوياثان » . فالمحسوسات ـ كما لاحظ ـ « وهم » ولا اختلاف فى شأنها بين اليقظان والنائم ... بحيث يمكن القول بأن الحس فى كل الحالات لا يزيد عن وهم أصيل » .

واغلب الظن أن سبينوزا قد اتفق مع هوبز أكثر من اتفاقه مع ديكارت . فقد قبل من حيث المبدأ القول بأن الاحساسات خيال حتى أصبحت كلمة imaginatio (خيال) هى كلمته المقررة للحس (انظر كتاب الاخلاق ـ الجزء الثانى ـ الفصل الثانى عشر) . والخيال عنده ليس حالة من حالات الفكر . اذ أنه عندما تكلم عنه لم يستخدم بتاتا كلمة فكرة (idea أو Percipere) ، وهما الكلمتان اللتان استخدمهما على الدوام للدلالة على ما يقوم به الذهن . فالخيال عنده ليس شيئا فعالا ، بل هو شىء سلبى . وبناء على ذلك ، فان الخيالات كما لا تدل على أية حقيقة فانها لا تدل على أى خطأ .

ويتبع لايبنتز نفس الرأى . فعنده أن المحسوسات جديرة بأن تعد أفكارا ، الا أنها أفكار من نوع خاص ، اذ هى أفكار مضطربة بالضرورة ، بحيث اذا أمكن بعث التمايز فيها ، فانها ستفقد طابعها الحسى وتتحول الى افكار . وهكذا يتضح أنها فى نظرتها الحسية تعد نوعا من الأحلام أو الأشباح . ولا ينصب هذا الكلام على بعضها فحسب ، بل ينصب عليها كلها . ولم تحدث أية محاولة للتفرقة بين « الأفكار الحقة » « والمزعومة » الا عند لوك وحده (Essays II, XXX) . غير أن هذا لا يعنى القول بأن لوك قد فرق بين المحسوسات الحقة والمحسوسات المتخيلة . فهو لم يفعل شيئا أكثر من هوبز والديكارتيين الذين اتفق معهم فى القول بعدم وجود مثل هذه التفرقة ، وان اختلف معهم فى تحديد السبب . فهم يقولون ان كل المحسوسات متخيلة ، أما هو فيقول انها حقيقية . والافكار الوحيدة التى سمح باعتبارها متوهمة هى افكار مركبة معينة نقوم بانشائها وفق رغباتنا عندما نجمع بين الأفكار البسيطة بطريقة تعسفية .

ولم يصادف التصور الخاص بأن كل المحسوسات حقيقية أى نجاح لدى من جاءوا فى أثره ، كما سنرى . اذ اعتقد بركلى وهيوم ان رفض هذا التصور أمر ضرورى . ولقد أعاد احياء هذا التصور الواقعيون الجدد فى وقتنا الحالى - واخص بالذكر الأستاذ الكسندر (يعنى صموئيل

الكسندر) الذى كان على وعى كامل بدينه لصاحب هذه الفكرة الأصلى، وبان هذه الفكرة تستحق الاحياء باعتبارها عملا جريئا فى التجريبية الأصيلة (الراديكالية) . ولكن لوك لم يكن تجريبيا من أتباع التجريبية الأصيلة ، بل كان فيلسوفا من فلاسفة البداهة يعتقد اعتقادا كليا فى وجود عالم للأجسام ، كما وصفه نيوتن . وترتب على ذلك تعذر توفيقه بين هذا التصور وبين الوضع الذى وضعه فيه . فهذا التصور كما بدا فى كتابه يعد سفسطة معينة . فقد عرف الافكار الحقة على أنها « الافكار التى تطابق الكينونات الحقة او نماذج الأشياء » . غير أنه عندما قال بعد ذلك بأن الافكار البسيطة كلها حقيقية لأنها « تتجاوب مع قوى الأشياء التى أحدثتها فى عقولنا ، وتتوافق معها » ، فانه نسى ذلك ، اذ أنه قد جعل القضية الخاصة بأن المحسوسات قد حدثت لنا بفعل أجسام خارجية (وهى نفس القضية التى أثبت فيها هوبز والديكارتيون أن المحسوسات متخيلة) مساوية للقضية الخاصة بأنها حقيقية . وبعبارة أخرى ، فانه قد استعاض عن تعريفه « الواقع » بأنه صلة بين المعلول والعلة تعريفا آخر يجعله صلة بين مطابق ونموذج .

على أننا نصادف عند لوك كذلك أصل اتجاه بعيد الاختلاف للتفرقة بين الأفكار الحقة والافكار المتوهمة . فقد وصف الفكرة المتوهمة بأنها الفكرة التى « يصنعها العقل لنفسه » ، والافكار المركبة تعد أحيانا متوهمة ، لأنها أحيانا عبارة عن « تجميعات من الأفكار البسيطة يتم بوساطة فعل اختيارى » ، وفيها « يظهر العقل الانسانى نوعا من الحرية » فى تشكيلها . اما الافكار البسيطة فلا يمكن اطلاقا أن تكون متوهمة . اذ أنها لا يمكن اطلاقا أن تكون « خرافات تتبع أهواءنا » . فالعقل الانسانى « لا يستطيع أن يصنع لنفسه أية فكرة بسيطة » . وعلى هذا فيبدو أن لوك لم يدرك الحقيقة . الا أن هذه الأحكام قد يسرت له بيان الطريقة التى نميز بوساطتها الأفكار المتوهمة بغير رجوع الى أصولها ، أو عدم رجوع اليها . وكل ما قام به هو أنه افترض أن قوانا الخاصة بالتأمل ـ كما أسماه ـ تمكننا من تمييز الفعل الاختيارى من أى أهواء لا ارادية ، وبأننا نستطيع ان نحدد اعتمادا على الاستبطان متى يكون العمل بفعلنا ، ومتى يتحقق العمل من خلالنا . فاذا كان الأمر كذلك ، فان الاستبطان فى ذاته سيساعد على التفرقة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة . وبالطبع لن يستطيع الاستبطان اكتشاف أى اختلاف بين المحسوسات ذاتها . اذ أن المحسوسات لا تظهر عند الاحساس . ولكن الاستبطان يكشف الاختلاف بين الفعلين اللذين تعتمد

عليهما فى ادراكنا لذلك . فمن ناحية ، سيدرك الفعل بوساطة الاستبطان شيئا اختياريا ، ومن ناحية أخرى ، سيدرك شيئا لا اختياريا ، أى انه ليس فعـلا actio بل هوى passio .

هذه « النظرية الاستبطانية » (كما سأدعوها) عن الاختلاف بين الاحساس الحق والخيال ، لم يقم لوك بتنميتها ، وان كان باستطاعة أى قارىء بصير أن ينميها اعتمادا على ما ورد فى نص لوك . ولقد قام واحد على الأقل من القراء المفرطين فى الذكاء بذلك .

٣ ــ بركلى : النظرية الاستبطانية

وعند بركلى « أفكار الحس » متمايزة عن أفكار الخيال (Principles of Human Knowledge ــ مبادىء المعرفة الانسانية ــ الجزء الأول ــ الفقرة ٣٠) . والمصطلحان منقولان عن كتاب مالبرانش (Recherche de le verité) ــ بحث فى الحقيقة . وان كان مالبرانش قد قنع بتقرير الاختـلاف من الناحية الفسيولوجية عندما ذكر أن الفكرة ــ وهى فى رأيه مجرد خلل يعترى أجسامنا ونشعر به ــ قد ترجع اما الى تأثير جسم خارجى أو الى بدء تغيير ذاتى فى الجسم ذاته . وبدا لبركلى أن التفسير بالرجوع الى الفسيولوجيـا مجرد تهرب ، لأن المسـألة ليست اختراع نظرية لبيان أصل نوعين مختلفين من الأفكار . انما هى خاصة بتفسير كيف يعرف الناس فى الواقع قبل اقدامهم على اختراع اية نظرية من هذا القبيل الى أى نوع تنتمى فكرة معينة . فالأختلاف اذن ينبغى ان يكون واضحا فى نظر الناس العـاديين ، كما ينبغى أن تتوفر لهم القـدرة على التحقق منه . وبعبارة أخرى من الواجب بيانه فى صورة افـكار . اذ لو تبين هذا الاختلاف فى صورة صلة بين الأفكار والجسم الانسانى أو فى صورة صلة بين الأفكار والعالم الطبيعى بوجه عام ، لما أدى هذا الى شىء . ولذا حاول بركلى بيانه فى صورة أفكار وقرر الحكم الخاص بأن : « أفكار الحس أقوى من أفكار الخيال وأكثر منها حيوية ووضوحا » .

هذا الكلام قد يعنى أحد أمرين . فهو قد يشير الى تمايز فيما يدعى بناحيتى القوة والحيوية بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة ، او قد يشير الى تمايز (من نوع مختلف بالضرورة وان كان يطلق عليه نفس الاسم) بين فعـل الاحساس الحق وفعـل التخيـل . وفى الحالة الأولى ، يتعذر أن يعنى شـيئا خلاف أن الصوت الحقيقى ــ على سـبيل المثال ــ أعلى صوتا من الصوت المتخيل ، وأن هذا الاختلاف فى خاصية

المسموع هو كل ما نعنيه عندما أسميناهما على التعاقب احساسا حقا واحساسا متخيلا • وفى الحالة الثانية قد يعنى بأن الصوت الحقيقى يملى نفسه علينا فى صورة لا تتحقق فى حالة الصوت المتخيل • فالصوت الحقيقى يسمع أردنا أم لم نرد ، بينما الصوت المتخيل يمكن استحضاره أو ابعاده واحلال آخر مكانه وفقا لمشيئتنا • وفى هذه الحالة ، لا يكون الاختلاف بين الصوتين ، بل يكون بين تجربتى الإستماع اليهما ، فهو اختلاف لا يقدر بوساطة الأذن ، بل بوساطة الوعى التأملى أو الوعى الاستبطانى ، الذى نعى فيه هذه التجارب • والموقف الثانى من هذين الموقفين هو الذى اتبعه بركلى • ولا جدال فى توقع اهتداء أى دارس يتفهم أفكار لوك الى ذلك ، بعد دراسة للفقرة السابق اقتباسها •

على أن هذا الموقف لا يمكن تقبله • فتبعا لهذا المذهب ، قد اعتبرت حقيقة عدم قدرتى على استحضار أفكار معينة وتوجيهها وفقا للارادة علامة مطلقة ، من المستبعد تماما تعرضها للخطأ ، للدلالة على كون الأفكار حقيقية ومختلفة عن الأفكار المتخيلة • وهذا هو ما نعنيه عندما نسميها حقيقية باعتبارها مختلفة عن المتخيلة • أى ليست هناك واقعتان بينهما اختلاف ، بل هناك واقعة واحدة • غير أن هذا ليس حقيقيا • اذ هناك واقعتان مختلفتان ترتبطان معا عادة ولا ريب ، الا أنهما قد تحدثان منفصلتين فى بعض الأحوال • وأكثر هذه الحالات تطرفا هى الهلوسة التى تحدث فى حالة المرض العقلى عندما تتسلط على المريض مناظر وأصوات متخيلة وما شابه ذلك يعجز عن التحكم فيها • الا أنه حتى فى حالة إصح الكائنات من المستطاع ملاحظة نفس الشىء • فان من روعته مشاهد وأصوات معينة يعجز عن ابعادها لبعض الوقت عن خاطره • فهو يستمر فى تخيل الصدمة والدم والصراخ برغم كل ما يبذله من جهد حتى لا يتذكر هذه الأشياء • ووفقا للقاعدة التى جاء بها بركلى ، ينبغى اعتبار هذه الحالة دليلا على أنه لا يتخيلها ، بل يراها بالفعل • والواقع أن كل ما تثبته هذه القاعدة هو أن قدرتنا على التحكم فى خيالنا بوساطة أى فعل مقصود من افعال الارادة محدودة للغاية •

٤ ـ بركلى : نظرية الصلة

وكان بركلى لم يكن مرتاحا الى هذه النظرية الخاصة بالتمايز • ولهذا اتجه فورا الى تقدير غيرها ، وهى التى سوف أدعوها بنظرية الصلة • فأفكار الحس « تتميز أيضا بثباتها ونظامها وتماسكها وبعدم استثارتها جزافا ••• بل هى تظهر فى مجموعات منتظمة أو تعاقب

منتظم ... والقواعد الموضوعة أو الطرائق الراسخة التي يرتكن اليها العقل الذي تعتمد عليه في استثارة أفكار الحس ، تسمى بقوانين الطبيعة . وهذه القوانين نتعلمها بوساطة التجربة » .

وهذا الكلام يمكن تأويله على الوجه التالي . اذ يستطاع القول بأنه حتى اذا لم يوجد مثل هذا الاختلاف بين الاحساس الحقيقي والخيال في حالة النظر اليهما في ذاتيهما . وهو ما يمكن تقريره بوصف أحدهما بأنه لا اختياري ووصف الآخر بأنه اختياري . الا ان هناك طريقة يمكن التفرقة بوساطتها بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة بغير رجوع الى عالم مفترض من الاجسام ، وذلك بوساطة النظر في الصلة القائمة بين اى محسوس والمحسوسات الأخرى . فقوانين الطبيعة (كما يذكر لنا بركلي) ليست قوانين خاصة بالصلة بين الأجسام أو الحركات الجسمانية او القوى الجسمانية ، بل هي قوانين خاصة بالصلة بين المحسوسات . وصياغة هذه القوانين باستخدام كلمات تدل على أجسام قد تكون مفيدة أو مناسبة ، لأنها ستكون مختصرة . الا أنها لن تزيد عن كونها طريقة مختزلة للتعبير عن شيء اذا عبرنا عنه تعبيرا مستوفيا ، فسيتضح أنه حكم خاص بالأوجه التي صادفنا فيها كيف ترتبط محسوسات معينة بأخرى ، وخاص بالأوجه التي نتوقع اتصال المحسوسات المشابهة بها مستقبلا . ونحن عندما نقول ان المادة لا تتحطم ، فاننا نعني شيئا مشابها لما يلي . لو كان لشخص في وقت ما محسوسات معينة للرؤية واللمس كالتي يشار اليها عادة بالقول بأنه يرى حجرا ملقى في موضع معين . في هذه الحالة ، بأنه اذا استمر في المشاهدة واللمس فستتوفر له محسوسات أخرى من النوع الذي نصفه بقولنا اما (ا) أن الحجر مازال هناك . (ب) أو هو قد نقل بعيدا . (جـ) أو هو قد تكسر . وفي نفس الوقت ، فلو أن المحسوسات التي لديه هي التي تستطيع وصفها بقولنا : بأن الحجر قد اختفى . في مثل هذه الحالة قد يضع احد الناس نفسه في موقف يصور له بأن لديه محسوسات زيادة على ذلك يستطاع وصف صلتها بتلك المحسوسات الأخرى بالقول بأنه يعرف أين اختفت . فكما ذكر لورد رسل فيلسوفنا البركلي الحديث العظيم : ان المنهج المتبع هو تحويل الأحكام الخاصة بالأجسام الى احكام خاصة بمادة الحس .

من هذا يتضح أن الحجة التي ارتكن اليها بركلي هي اتباع « أفكار الحس » لقوانين الطبيعة ، وعدم اتباع أفكار الخيال لها . فأفكار الحس كما عبر عن ذلك الأستاذ برايس تعبيرا طريفا ، تنتمي الى « عائلات » من المحسوسات ، او طوائف منها متصلة بعضها ببعض بقواعد محددة تقرر

مثلا أى مظهر سيظهر فيه جسم على بعد قدمين من العين ، بعد أن رئى كيف يبدو على بعد ثلاث أقدام ، وكذلك كيف ستشعر عندما تلمس باليد جسما معينا ظهر أمام العين على هذا الوجه . أما « أفكار الخيال » فعلى العكس من ذلك - فقد اعتقد بركلى أنها « متمردة » ، كما قال برايس متبعا « برود » - فهى لا تتبع أية عائلة ، وليست هناك قواعد تتبعها عند اتصالها بأية أفكار مشابهة .

ولأول وهلة تبدو هذه الفكرة صحيحة الى أبعد حد . فلقد أظلمت الدنيا وانا أكتب بالقرب من النافذة ، وعندما نظرت خلفى رأيت شيئا قابعا فى ركن مظلم من الحجرة بدا وكأنه حيوان أسود يربض هناك . فهل رأيت الحيوان أم تخيلته ؟ . ان الطريقة التى سأستخدمها للاجابة عن سؤالى تبدو مطابقة لما يوحى به كلام بركلى - فأنا أبدا بالرجوع الى « قوانين الطبيعة » . ولو كان هناك حيوان ، بحق فاما انه سيبقى فى مكانه ، أو سيرحل عنه . سأفتح النور ، وأبحث فى المكان الذى رأيته فيه ، ولا أصادف أى حيوان هناك . سأبحث فى باقى الحجرة ، الا أن النتيجة واحدة . والباب مقفل ، وليست هناك زاوية يحتمل اختفاؤه فيها ، أو أية فتحة قد يهرب منها . واستخلص من هذا أنه ليس حيوانا حقيقيا بل هو حيوان متخيل . وبعبارة أخرى اننى لم أكن أرى فى الواقع ، بل كنت أتخيل .

ان هذا بغير شك والى حد بعيد السبيل الذى نتبعه . غير أنه لا يؤيد بحق حجة بركلى . اذ أن الحيوان المتخيل لا يخالف حقيقة قوانين الطبيعة . فهو قد يخالف بعض هذه القوانين ، الا أنه يتبع البعض الآخر . فهو لهذا السبب ليس « متمردا » ، أى أنه ينتمى الى عائلة ، وان لم تكن نفس العائلة التى أردنا فى البداية ارجاعه اليها . فطريقة ظهوره تتبع نظاما خاصا على رأى بركلى نفسه . اذ أن الحيوان الأسود الذى أشرت اليه قد جاء من قبل ، وقد أتى أثناء العتمة ، وهو يأتى عندما أشعر بارهاق . وهو عندما يجىء يحدث شعورا ضئيلا — وان كان محسوسا — بالخوف عند الشخص الذى كان يخاف فى صباه من الظلام . وموجز القول أنه بالرغم من عدم انتمائه الى عائلة ، يستطاع وصفها بكلمات طبيعية ، الا أنه ينتمى بجلاء الى عائلة توصف بكلمات سيكولوجية . ويبدو ان ما أكده بركلى هو القول بأنه فى الوقت الذى تتوفر فيه أصول لطائفة المحسوسات التى جرت العادة على تسميتها بالأجسام ، وتخضع لقوانين ، فان تلك التى تسمى عادة بالعقول أو الأرواح ليس لديها أى أصول ، كما أنها لا تتبع اطلاقا أى قانون فى سلوكها (أو هى تسلك سلوكا

عشوائيا وفقا لما قاله بركلى) . ولكن هذا الكلام لن يقنع أحدا هذه الأيام . وليس ثمة من يرضى كلية عن حالة العلم النفسى ، ولكن احدا لن يندفع فى عدم رضائه الى حد مؤازرة الرأى القائل بعدم اتباع الأحداث التى ندعوها أحداثا نفسية لأية قاعدة أو نظام اطلاقا .

فهل نستطيع اعادة بيان التفرقة التى قام بها بركلى فى صورة منقحة بأن نذكر أن « أفكار الحس » أو المحسوسات الحقة تتصل بعضها ببعض وفقا لقوانين الطبيعة ، وان أفكار الخيال أو المحسوسات المتخيلة تتصل بعضها ببعض وفقا لقوانين السيكولوجى ؟ . لا . وهناك مبررات قوية تحول دون اتباع هذا الرأى . فمن ناحية لا يمكن فصل هاتين الطائفتين من القوانين فصلا تاما بعضهما عن بعض . فلا اختلاف بين اتباع المحسوسات الحقة والمحسوسات المتخيلة لقوانين السيكولوجية . ومسألة هل بالامكان رد السيكولوجى فى النهاية الى الطبيعة من المسائل التى ما زالت موضع نظر Subjudice . ثانيا - لو امكن معرفة كلتا الطائفتين من القوانين بوساطة التجربة ؛ لترتب على ذلك اننا لن نستطيع معرفة ماهية قوانين الطبيعة الا بعد دراسة محسوساتنا الحقة ، كما اننا لن نعرف ماهية قوانين السيكولوجى الا بعد دراسة محسوساتنا المتخيلة . وهكذا يتضح أننا لن نستطيع التيقن من ماهية هذه القوانين الا اذا تمكنا فى البداية من تمييز نوعى « الأفكار » تمييزا مؤكدا ، مثلما ينبغى أن نميز افكار الرؤية عن أفكار السمع قبل تمكننا من البدء فى انشاء علمى المرئيات والسمعيات . ونحن اذا أردنا قوانين تمكننا من تمييز المحسوسات الحقيقية من المحسوسات المتخيلة ، فليس الاحساس - أو الخليط غير محدد المعالم الذى يتألف من الاحساس الحق والخيال - هو الذى يعرفنا هذه القوانين . وتنطبق هذه الحجة كذلك على الفكرة القائلة بأن المحسوسات المتخيلة تتبع قوانين خاصة بها ، وعلى فكرة أنها متمردة . وكانت هذه هى نقطة بدء نظرة كانط ، واليها سنعود فيما بعد .

٥ - هيوم

عندما أعاد هيوم النظر فى نفس المشكلة ، كانت هذه الصعوبة بغير شك هى التى دفعته الى استبعاد نظرية الصلة التى جاء بها بركلى ، والى اتباع نظريته الاستبطانية . ولقد نسب هيوم اهمية فائقة الى هذه النظرية وقام بشرحها فى العبارات الافتتاحية من كتاب « رسالة فى النظرية الانسانية » Treatise of Human Nature . ويرجع هذا بوضوح الى أنه بعد أن حدد لنفسه مهمة بيان كيف تستمد كل معرفتنا مما أسماه

بركلي بافكار الحس وما أسماه هو نفسه « بالتأثيرات » ، فانه قد سلم بحق بتعرض كل هذا الاستعداد للبطلان الا اذا امكن تمييز التأثيرات من افكار الخيال ، التي أسماها « بالأفكار » . وانصبت مهمته الأولى لذلك على اقامة هذه التفرقة على أساس وطيد . فكيف حدث هذا ؟ . ان هذا لم يحدث على طريقة لوك ، أى بالتراجع من الأفكار ذاتها الى « اصولها » أو الى « نماذجها » ، والى الأجسام التي تسببها تارة ولا تسببها تارة أخرى . فقد سبق لبركلي في نقده أن بين استحالة ذلك . اذ يجب أن تكون التفرقة تفرقة بين أفكار بمعنى الكلمة . على أنه من بين النظريتين اللتين وضعهما بركلي ، فان الثانية منهما لا تعد صالحة لأنها عكست الصلة بين التفرقة بين أفكار الحس وأفكار الخيال ، وبين اثبات قوانين الطبيعة . فالتفرقة يجب أن تجيء في البداية . اذ لن يمكن اثبات ماهية قوانين الطبيعة الا بعد اتمام هذه التفرقة ، فلذا يجب أن تعتمد التفرقة بين نوعي التجربة على اختلاف يمكن ادراكه بوساطة الاستقصاء المباشر .

وهكذا اهتدى هيوم (الا اذا كنت قد اسأت فهم غاية فكره كلها) الى حكمه الخاص بنظرية الاستيطان كما تبين في الجملتين الأوليين من رسالته وهما : « كل مدركات العقل الانساني يمكن تحليلها الى شيئين متمايزين سوف ادعوهما بالتأثيرات والأفكار . والاختلاف بينهما يقوم على درجة القوة والحيوية التي يؤثران بها على العقل والتي يشقان بها طريقهما الى افكارنا ووعينا » . والمعنى الذى جاء به هنا مماثل للرأى الذى صادفناه في كلمات بركلي « أكثر قوة وحيوية وتمايزا » . وهو لم يعن بهذا الرأى مثلا اننا اذا رتبنا كل محسوسات الضوء الممكنة تبعا لشدتها ، بحيث يوضع البريق الخاطف في طرف وتوضع الظلمة التي تحول دون الرؤية في الطرف الآخر ، فستكون هناك نقطة في هذا السلم تعد كل المحسوسات البراقة الساطعة التي تجيء بعدها محسوسات حقيقية ، بينما تعد النقط الأقل وضوحا السابقة لها متخيلة . والفقرة التي اوضح فيها ذلك هي الفقرة التي قال فيها : « ان الاختلاف بين فكرة الحمرة التي نكونها في الظلام وبين التأثير الذى يؤثر في أعيننا في ضوء الشمس هو اختلاف في الدرجة فحسب . وليس اختلافا في الطبيعة » . وواضح أن الاختلاف في البريق وشدة اللون هو اختلاف في الطبيعة . كما انه اشار الى أن الاختلاف هو اختلاف بين احساسات وليس بين محسوسات . وعندما تحدث عن قوة التأثيرات العظمى أو حيويتها ، كان يعني القول بأن فعل « ادراك » التأثير — أو حالة ادراك التأثير — نستطيع أن ندرك لدى التأمل او التجربة انه قد أملى علينا برغم ارادتنا . وفي كلامه عن وهن الفكرة أشار الى الحقيقة (أو الحقيقة المفترضة) بأن

المدركات من هذا النوع ليست لديها القوة الكافية لكى تفرض نفسها علينا بغير رضانا ، بل هى خاضعة لأمرنا • وقصارى القول ، تحولت التفرقة بين الاحساسات الحقة والخيال الى تفرقة بين عدم قدرتنا ، على التحكم فى تجاربنا الحسية واثارتها وقمعها وتحويرها ، وقدرتنا الخاضعة لقصد على القيام بذلك •

ولم يبين هيوم بكل تأكيد هذه الفكرة فى الصورة الواضحة المبتغاة - وعلى الأخص ، فانه قد سمح بوجود أشياء تتناقض معها ، ولم يحاول رفع هذا التناقض • ولقد لاحظ ملاحظة صميمة بأن افكارنا ، أثناء النوم ، وعندما نصاب بحمى أو فى أية حالة من الحالات العنيفة التى تتعرض لهـــا الروح » ، تتوافق مع التعريف الذى ذكره للتأثيرات ، الا أنه لم يستخلص من ذلك أيا من الاستدلالين الممكنين ، وهما اما أنهما تأثيرات بحق ، أو أن تعريفه كان خاطئا • ولقد التمس لنفسه العذر بادعائه أن هذه الحالات استثنائية دون أن يلاحظ بأن هذا يتضمن الرجوع الى المعيار البديل الذى رفض ، وأقصد المعيار الخاص بالصلة التى تربط بين تجاربنا المختلفة • فبريق محسوس الضوء هو خاصية معطاة مباشرة (وهو ما دعاه لوك بالاحساس) وموجود فى المحسوس ذاته • وقوته أو حيويته هى خاصية خاصة بالفعل الذى دعاه هيوم بادراكه وهو شيء معطى مباشرة مثل الشيء الذى دعاه لوك بفكرة التأمل عنه وعينا بهذا الفعل • على أن أى كلام عن الاستثناء لن يحدث الا عندما نحاول أن نفكر فى هذا الشيء باعتباره مثلا لقاعدة تقرر الصلات التى ينبغى أن تقوم بين محسوساتنا اذا أريد اعتبارها محسوسات حقة • وهكذا انهارت محاولة استمداد المعرفة من الاحســاس من أول ما جاء فى الصفحة الأولى • فان المبادىء التى ارتأى هيوم اقامة التجربة عليها ، قد رجع اليها بطريقة خفية من البداية وذلك للتفرقة بين جوانب التجربة التى اعتمدت على هذه المبـــادىء ، والجوانب التى لن تستطيع تحقيق ذلك •

فما الذى يترتب على السماح بالرجوع الى المبادىء ؟ ومع التسليم بأن الحالات من هـــذا النوع اســـتثنائية بحق ــ وهو ما قد يتردد السيكولوجيون المحدثون فى التسليم به ــ الا أنها مع ذلك موجودة باعتبارها وقائع حقة فى التجربة الانسانية • و « علم الانسان » الذى اقر هيوم فى مقدمته بأن له هذه المكانة السائدة على رأس كل العلوم ليس بالتأكيد لا علميا الى هذا الحد بحيث يرضى عن استبعاد فئات كاملة من الوقائع المؤكدة باعتبارها بلا قيمة لموضوعه ، لمجرد أنها أقل شيوعا من الأخرى - والاستثناء « يبرهن » القاعدة ، لأنه يظهر هل تعد القاعدة مكافئة لمهمة

بتفسيره . فلو لم تكن كذلك لثبت بطلانها . الا ان رفض هيوم امتداد قاعدة مألوفة من قواعد المنهج مثل قاعدته بحيث تنطبق على علم الطبيعة الانسانية لم يكن مجرد نزوة من ناحيته . اذ أن هذا الرفض قد ترتب على نظرية عامة افترضها أغلب الفلاسفة المحدثين السابقين لكانط . وهذه النظرية تدعو الى تعذر التفكير بدقة فى الطبيعة الانسانية ، لأنها ــ نظرا لعنصر الحرية الذى تتصف به ــ شىء غير محدد يعمل عشوائيا ، ولذا لا تصدق حتى أصدق الأحكام عنها ، الا على أكبر جانب منها (كما ذكر ارسطو عند كلامه عن أحكام علم الأخلاق) ، أما الاستثناءات فيمكن التجاوز عنها . وكان كانط هو أول من بين أن التقدم فى علم الطبيعة الانسانية لن يتحقق ــ كما هو الحال فى أى علم آخر ــ الا فى حالة النظر الى الاستثناءات نظرة جادة ، وتركيز الانتباه على الحالات غير العادية باعتبارها تتميز بأنها أعظم دلالة (كحالة الرجل الذى يعمل خيرا للآخرين لا لكى يظفر بثنائهم ، ولا لأنه يشعر بمتعة عند قيامه بذلك ، بل لمجرد أنه يعتقد أن هذا هو واجبه) .

٦ ــ كانــط

وحالت أسس المنهج الذى اتبعه كانط ، بما فيه من صرامة أشد ، دون قبوله تعميما تبدو فيه الاستثناءات ألغازا ، كالتعميم الذى جاء به هيوم . فوفقا لنظرة كانط الى تكوين التجربة ، لو كان هنــاك أى تمايز بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة ، فانه لن يعتمد على أى اختلاف فى القوة والحيوية ، كما أنه لن يرجع الى طابع اللااختيار أو الاختيار الذى تتسم به الأفعال التى تدركها به ، بل يجب ان يكون هذا الاختلاف خاصا بشىء آخر . ولأول وهلة يبدو ان كانط قد أعاد بالفعل موقف بركلى الثانى ، وأنه قد جعل التمايز فى الطريقة التى يرتبط بها أى محسوس معطى بالآخر . لأن الواقع عند كانط هو مقولة للفهم ، والفهم يدرك فى مهمته الأولى على أنه معنى بالصلة بين المحسوسات .

بيد أن كانط فى الواقع لم يعد الى ما قاله بركلى . فوفقا لما قاله بركلى : قوانين الطبيعة بغير استثناء تعرف من « التجربة » ، أى أنها كلها قوانين المرتبة الثانية ، التى دعاها كانط بـ « مبادىء الفهم » . كما أنه الصلات بين المحسوسات . وقام هيوم بمحاولات لمهاجمة هذه الفكرة ، وهاجمها كانط بوضوح اشد ، وبين أن قوانين المرتبة الأولى هذه تتضمن قوانين المرتبة الثانية ، التى دعاها كانط « بمبادىء الفهم » . كما أنه بالنسبة لقوانين المرتبة الأولى للطبيعة ، وتبعا لما تم أثباته فى أية لحظة

من لحظات تاريخ الكشف العلمى ، فان هذا المحسوس أو ذاك قد يكون « متمردا » ، بمعنى أن القوانين التى عرفت حتى الآن لا تستطيع ايضاح مكانه فى أية عائلة . على أن هذا لا يصح بالنسبة لقوانين المرتبة الثانية - اذ أن من مبادىء الفهم أن تكون لكل حادثة علة ، ولن تستطيع أية حادثة تقع تحت ملاحظتنا الافلات من هذا المبدأ . وأقصى مدى تستطيع الحادثة أن تذهب اليه فى طريق تمردها هو أن نعجز عن اكتشاف علتها على وجه التخصيص .

وهكذا تضمن اكتشاف كانط لقوانين المرتبة الثانية ، اكتشافه عدم وجود أية محسوسات متمردة . وساعده ذلك فى نفس الوقت على تفسير ما نعنية بالقول بوجود محسوسات متمردة . فان ما نقوله هو أن محسوسات معينة - برغم معرفتنا بوجوب تقبلها التفسير على ضوء قوانين المرتبة الثانية - لم يتم تفسيرها بالفعل ، ولعلها لا يمكن أن تفسر الا بعد اكتشاف قوانين المرتبة الأولى التى لم نعرفها بعد .

من هذا يتضح ان نظرية الخيال من عهد ديكارت الى كانط قد مرت خلال مراحل ثلاث متمايزة : (١) فعند أغلب فلاسفة القرن السابع عشر بدا واضحا أن كل الاحساس مجرد خيال ، اذ تم ببساطة محو تفرقة البداهة بينهما ، كما أنكر وجود أى شىء يمكن ان يطلق عليه الاحساس الحق . فلقد سلموا بأن المحسوسات تحدث بتأثر جسمنا بفعل الأجسام الأخرى (التى نتأكد من وجودها بالطبع بالفكر وليس بالاحساس) ، وان كانت حقيقة وجود علة خارجية للخيال لن تحول دون اعتباره خيالا . (٢) حاول التجريبيون الانجليز اعادة بيان تفرقة البداهة الا أنهم عجزوا عن الوصول الى اتفاق بهذا الشأن ، كما أن أحدا منهم لم يتقدم بأية نظرية يمكن اعتبارها بالفعل دفاعا عن هذه التفرقة (حتى لو كانت فى ذاتها جديرة بالدفاع عنها) . الا ان أية نظرية من نظرياتهم لم تتعرض لذلك (٣) تناول كانط المشكلة من اتجاه جديد ، (وعاونه لايبنتز وهيوم فى ذلك معاونة لها أهميتها) . فبدلا من ان يحاول تصور المحسوسات الحقة والمحسوسات المتخيلة باعتبارهما نوعين من جنس واحد يتبادلان العون - وهو التصور الذى قضى عليه الديكارتيون برغم كل محاولات التجريبيين لاحيائه - فانه تصور الاختلاف بينهما اختلافا فى

الدرجة (١) • فالمحسوس الحق عنده لا يعنى الا المحسوس الذى تم تفسيره بوساطة الفهم باعتباره وحده الجدير بأن يوصف بانه حقيقى • وعلى هذا يكون المحسوس المتخيل هو المحسوس الذى لم يمر بهذه العملية •

٧ ـ « المحسوسات المتوهمة »

ما زالت تفرقة البداهة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتوهمة ـ برغم انكار الديكارتيين لها بطريقة قاطعة ـ ذات تأثير مؤكد على فكرنا • وعندما تقيم البداهة تفرقة ، فان هذا يساعد على زيادة تبصر الفلسفة وتفكيرها فى أمكان وجود تفرقة من نوع ما • الا ان الفلسفة بالتأكيد غير ملزمة بافتراض صحة البيان الذى جاءت به البداهة •

ولو أن الرأى الذى رأيناه متضمنا فى كلام كانط قد عنى شيئا لأمكن تبرير تفرقة البداهة ، الا أن هذه التفرقة لا يمكن أن تكون تفرقة بين فئتين من المحسوسات • ولقد أقر بذلك حتى التجريبيون الانجليز ، ولكن البداهة لا تقره • ولما كنا غير مقيدين بما اهتدى اليه أى مذهب فلسفى ، فلذا علينا الآن أن نتأمل المسألة مباشرة •

وافضل طريقة لتحقيق ذلك هى أن نبدأ بتحليل المحسوسات المتوهمة ، ولأول وهلة قد يبدو القول بانقسام المحسوسات ، اذا نظر اليها فى ذاتها ، الى نوعين : محسوسات حقيقية ، ومحسوسات متخيلة ، وبأن المحسوس المتوهم هو محسوس متخيل قد حدث خطأ أدى الى اعتباره حقيقيا ـ قولا باعثا على الرضا قد نما من نظرة البداهة • فانا اذا حلمت بأننى أنظر الى البحر والسماء والجبال ، لكانت الألوان التى رأيتها فى الحلم ألوانا متخيلة • غير أنه بالنظر الى وجود جانب من الوهم فى الحلم فاننى أظن أن هذه الالوان المتخيلة حقيقية • ان هذا الخطأ هو الذى يحول المحسوسات المتخيلة الى متوهمة • وهكذا يتضح عدم وجود فئة خاصة بالمحسوسات المتوهمة • فليس هناك شىء خاص فى هذه الألوان يجعلها

---

(١) لقد استخدمت هذه الكلمة هنا وفى المواضع الاخرى تبعا للمعنى الفلسفى التقليدى حيث تفهم الاختلافات فى الدرجة متضمنة اختلافات فى النوع ، كما هو الحال فى « درجات المعرفة الثلاث » عند لوك حيث تعنى كل درجة « ادراكا اكمل لماهية المعرفة من الدرجة التى تحتها (اى تعنى انها اكثر تاكيدا واقل تعرضا للخطأ) ، كما تعنى كذلك نوعا جديدا من المعرفة • انظر كتاب Essay on Philosophical Method (مقال فى المنهج الفلسفى ـ تاليف كولنجوود) الصفحات ٥٤ ـ ٥٥ ـ ٦٦ ـ ٦٧ •

تصبح متوهمة ولهذا ، فان وصفها بالمتوهمة لا يعنى أكثر من القول بحدوث خطأ فى النظر اليها · ولكى ترضى كبرياءنا بوصفنا مفكرين ، فاننا قد ندعى بأن هذا الخطأ يرجع اليها وليس الينا ، وتتهمها بأنها أرغمتنا على الوقوع فى هذا الخطأ · الا آن هذا رياء · فليس هناك شىء من هذا القبيل يرغم أحدا يفكر فى ذلك على الخطأ ، ولو وجد مثل هذا ، لما أمكن اصلاح الخطأ اطلاقا ، بحيث لن نقدر على الاطلاق على تسمية هذا الشىء متوهما ·

غير ان المحسوسات المتخيلة ليست المحسوسات الوحيدة التى يحدث خطأ بشأنها · اذ تحدث اخطاء من نفس هذا النوع العام بشأن المحسوسات الحقيقية ، وعلى الأخص اذا ظهرت لنا فى ظروف غير مألوفة · فاذا شاهد طفل أو همجى (وينطبق هذا المثل على الكلب والقطة) لأول مرة وجهه فى المرآة ، فانه من المحتمل أن يخدع لوجود تشابه بين ما يراه الآن وبين منظر وجه أى انسان كما يرى من خلال اطار أو فتحة ، مما يجعله يظن بانه يرى وجها قد وضع خلف سطح المرآة · والواقع أنه يرى وجهه وهو موضوع كالمعتاد فى الناحية الأمامية من رأسه ويراه فى ظروف غير مألوفة له ، وان لم تكن غير مألوفة لى على الاطلاق · فأنا عندما أحلق ذقنى لا أصادف أية صعوبة فى الربط بين ما أراه فى المرآة وما أشعر به عند استخدام الموسى والفرشاة · الا ان منظر الوجه كما رئى فى المرآة كان وهميا للطفل أو الهمجى مثلما بدا البحر ، ومثلما بدت للسماء أو الجبال لى فى حلمى ·

من هذا يتضح أننا قد أخطأنا فى تعريفنا المحسوسات المتوهمة بانها محسوسات متخيلة قد اعتبرناها محسوسات حقة على سبيل الخطأ · اذ يستطاع تحديد ما تعنيه المحسوسات المتوهمة بغير رجوع الى الاختلاف القائم بين المحسوسات المتخيلة والمحسوسات الحقة · فان أى محسوس يعد متوهما ما دمنا قد وقعنا فى خطأ بشأنه · وهذا الخطأ لا يرجع الى أننا قد أخطأنا واعتبرنا محسوسا آخر هو هذا المحسوس · وبحق ليس من السهل ادراك كيف تيسر ذلك · فكل ما يمكن وجوده فى المحسوس يظهر لنا مباشرة فى فعل الاحساس · وقد نعد مخطئين عندما نعتقد أن شخصا آخر فى نفس ظروفنا سيصادف نفس الشىء ، الا انه لا يمكننا عند رؤية بقعة حمراء أن نخطىء ونظنها زرقاء · فالأخطاء التى نقع فيها هى أخطاء خاصة بصلتها بمحسوسات أخرى ممكنة أو متوقعة · والطفل أو الهمجى لا يخطىء عندما ينظر الى المرآة ويعتقد بأن ما يراه هو صبغة من الألوان · وهو لم يخطىء عندما اعتقد أنها تشابه ما يراه عندما ينظر الى وجه أى انسان آخر على قيد خطوتين منه · وموضع خطئه

هو اعتقاده أنه اعتمادا على هذه الوقائع يستطيع لمس الوجه الذى يراه اذا لمس ظهر المرآة · اذ ستعلمه التجربة بعد ذلك أنه لكى يلمسه ينبغى أن يشعر به أمام المرآة · هذه التجربة تدعى معرفة بالانعكاسات ، وتعد مثلا لما دعاه بركلى بتعلم قوانين التجربة بوساطة التجربة ·

فالمحسوس الوهمى اذن هو ببساطة المحسوس الذى تقع فى أخطاء خاصة بصلته بالمحسوسات الأخرى · وهكذا يختفى تصور الوهم ويتحول الى تصور الخطأ ·

٨ ـ « المظاهر » و « الصور »

هناك تصورات أخرى معينة ينبغى النظر اليها نظرة مماثلة · وأحد هذه التصورات هو تصور المظهر ·

نحن نقول ان الانسان البعيد « يبدو » أصغر من الانسان القريب أو ان الخطوط الحديدية « تبدو » وكأنهـا تتقارب ، على الرغم من أن الشخص الذى يظهر له هذان الشيئان على هذه الصورة يعرف جيدا أن طول الرجلين واحد ، وان القضبان الحديدية متوازية · ان هذه هى طريقة الكلام غير التقنية المتبعة فى الأحاديث العادية · وقد « يفسرها » نفر من الفلاسفة أو السيكولوجيين بالقول بوجوب تمييزنا بين الناس أو القضبان الحديدية وبين الأشياء التى يدعونهـا « مظاهر » الناس أو « مظاهر » القضبان الحديدية · ونحن عندما نذكر ان الرجل البعيد يبدو أصغر من القريب برغم تساوى الاثنين فى الطول بالفعل ، فاننا نعنى أن مظهر الرجل البعيد أصغر من مظهر القريب برغم تساوى الاثنين ذاتهما فى الطول · وفى حالة القضبان الحديدية ، سيقولون ان القضبان ذاتها متوازية وان بدا تقارب فى مظهرها ·

ولو دل هذا الكلام على مجرد انحراف فى الكلام لأمكن التجاوز عنه ، وان لم يكن مرغوبا · أما اذا كان نظرية فان من واجبنا الا نهادنها اطلاقا · فلو وجد فعلا « مظهر » يعطى مباشرة فى الحس ، لكان معنى هذا ـ كما يصح القول ـ تضمن الاحساس استحثاثا لنا ـ أو اغراء ـ بالوقوع فى خطأ معين · وهذا غير ممكن · فكما أن أى احساس لن يرغمنا على الخطأ فيه ، كذلك من يوجد أى شىء يدفعنا ـ أو يقنعنا ـ بالقيام بنفس الشىء · وما نعنيه بقولنا ان الرجل البعيد يبدو أصغر ، أو ان القضيبين يبدوان متقاربين قد سبق تفسيره فى الفصل السابق (ص ١٦٩ ، ١٧٠) · ومع

توخى الايجاز يمكن اجماله فيما يلى : نحن نحذر أنفسنا أو الآخرين من خطأ الاعتقاد بأننا ما دمنا نرى صبغا من الألوان مشابهة لصبغ شاهدناها فى مناسبات من نوع معين . فان معنى هذا أن المحسوسات التى سنراها فيما بعد ـ والتى نتوقعها فى حالة اتباعنا سبلا معينة ـ سوف تستمر فى اظهار نفس نوع التشابه . وهكذا ، فكما تدل عبارة « أوهام الحس » أو « المحسوسات المتوهمة » على حالات تحدث فيها أخطاء فعلية خاصة بالصلات بين المحسوسات ، كذلك تدل كلمة « مظاهر الحس » على عدم الوقوع فى مثل هذه الأخطاء .

ويقع نفس الخطأ عند استخدام كلمة « صورة » image . ووجه التشابه بين الخطأين هو أنه فى كلتا الحالتين ينسب الى المحسوس ـ أو الى الكائن الوهمى المصمم الى حد ما على غرار المحسوس ـ الأخطاء التى تقع فيها عندما نفكر فى المحسوس ، ويكون تفكيرنا مضطربا . وسوف يقول ضحية هذا الوهم الثانى : « من المستطاع التعبير عن ذلك بصورة أفضل اذا استخدمنا كلمة (صورة) . فنحن اذا رأينا رجلا أبعد من الآخر ، أو نظرنا الى قضيبى سكة حديدية ظهرا متمايلين ، فان ما نراه هو صورة للشىء الذى تنظر اليه . وصورة الرجل البعيد هى فى الواقع أصغر من صورة الأقرب . وصورة القضيبين تبين اقترابهما بالفعل ، وصورة العصا فى الماء منحنية بالفعل . الا أنه لا يفهم من ذلك أن الأشياء مماثلة لهذه الصور . فان هذا يتوقف على الظروف التى تتكون فيها الصور » .

ولو كان هذا الكلام بحثا فقهيا فى اللغة لكان موضع اعتراض . واذا اعتبر نظرية فهو باطل . ومن حيث هو فقه لغوى ، فانه يوحى بوجود تشابه بين صلة المحسوس بالجسم وصلة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم بالموضوع المصور أو المرسوم . وهذا كلام موضع اعتراض ، اذ لا وجود لمثل هذا التشابه . فان ماهية الصلة بين الرسم والموضوع المرسوم هو أن كليهما يظهر مرئيا أمامنا كجسم تدركه ويسمى أحدهما صورة للآخر بالنظر الى تشابهه معه فى ظهوره . والقول بأن ما رأيناه عند مشاهدتنا قضيبى السكة الحديدية ، هو صورة قضيبى سكة حديدية ، يعنى الايحاء بمشاهدتنا الشيئين (قضيبى السكة الحديدية وصورته) كل واحد منهما على حدة . بينما جوهر النظرية هو أننا لا نراهما كذلك . كما أن هذا القول يوحى أن ما تشاهده نسخة مطابقة لقضيبى السكة الحديدية ، بينما يدل الحكم الذى قمنا به على غير ذلك . ومن حيث هو نظرية فهو باطل ، لأنه أوجد بين أنفسنا وبين الشىء الذى تنظر اليه

(يعني ما يظهر مرئيا امامنا جسما مدركا) شيئا ثالثا قد أدى اقحامه الى عدم رؤيانا الشيء المزعوم على الاطلاق • فهو شيء ينبغي أن يتماثل تماثلا كاملا مع الموضوع ـ الا اذا كانت مدركاتنا اوهاما ـ ومع هذا فقد سمح له بالا يكون مماثلا • فالنظرية برمتها لا تزيد عن محاولة لتفسير الأخطاء التي تقع فيها احيانا فيما يتعلق بمحسوساتنا ، وذلك بنسبة هذه الأخطاء الى المحسوسات ذاتها •

٩ ـ خلاصـــة

ولنرجع ثانية الى الخيال ، ولنبدأ الكلام بملاحظة أنه عندما يقال في الحديث العادي اننا تخيلنا شيئا ما ، فان ما نتخيله ليس دائما من الأشياء « غير الموجودة بالفعل » فامامي علبة كبريت ، تواجهني ثلاث جوانب من جوانبها • وهذه الجوانب الثلاثة هي وحدها التي اراها بالفعل ، الا انني أتخيل جوانب العلبة الثلاثة الأخرى ، فأحدها أصفر وأسود والآخر ازرق والثالث بني اللون• كما أتخيل كذلك باطن العلبة واعواد الكبريت التي بداخلها ، وملمسها ، ورائحة جوانبها البنية اللون ، ورائحة المادة الفوسفورية التي طليت بها • فهذه الأشياء موجودة كلها بالفعل ، وهي قريبة الشبه من تخيلي لها • وفضلا عن ذلك (وهذه نقطة آثارها كانط) يرجع الى تخيلي لكل هذه الأشياء وحده ادراكي لوجود علبة الكبريت جسما صلبا • فمن يستطيع الرؤية بالفعل ، ويتعذر عليه التخيل لن يرى عالما صلبا متماسكا من الأجسام بل سيرى (كما ذهب بركلي) « الوانا مختلفة منظمة بوسائل شتى » • وعلى هذا يتضح كما ذكر كانط أن « الخيال ملكة لاغنى عنها » لمعرفتنا بالعالم المحيط بنا •

ومن الواجب التسليم بذلك ، الا أنه ربما استمر الالحاح على القول بأن ما نتخيله في حالات من نوع آخر هو مجرد اشباح أو أشياء لا حقيقة لها • وليست متيقنا مما يعنيه ذلك • فانا عندما أنظر الى قوس قزح لا اعتقد بأنني ارى بناء ملونا ذا عقود يستطيع الناس تسلقه ، وتستطيع العصافير أن تبني عشها فيه ، او الى بناء مثبت من طرفيه في قطعتين من الأرض • ان ما اعتقده هو أنني اشاهد مطرا (وان كنت يقينا لا ارى اية قطرات منه) قد غدا وضاء بفعل ضوء الشمس الذي أشاع في بياضه الوانا شتى • وعندما اقول هذا أكون قد رفضت أحد التفسيرات الخاصة بمحسوساتي وقبلت التفسير الآخر • فقوس قزح « موجود بالفعل » لا بمعنى واحد بل بمعنيين • فهو موجود بالفعل باعتباره محسوسا او نسقا من المحسوسات ، ولهذا أستطيع أن أراه • وبهذا المعنى ، يكون

الحيوان الذى تخيلته قابعا فى ركن مظلم من الحجرة موجودا كذلك بالفعل ، وكذلك الأفاعى التى يراها المصابون بالهذيان · ووفقا للمعنى الآخر للعبارة ما يوجد بالفعل هو المطر وأشعة الشمس ، أو الأشياء التى اعتمدت عليها فى تأويل محسوساتى ·

ومن يعانى من نوبة من نوبات مرض الصفراء قد يرى أشكالا من المنحنيات ، أو خطوطا متراصة وهى تنساب أمام عينيه · وعندما أسرع فى خطاى وأنا أصعد الجبل أرى وسط مجال ابصارى رقعة غير محددة المعالم من الضوء الأخضر ، تبدو براقة فى منتصفها ثم يتضاءل هذا البريق بحيث تبدو محاطة عند أطرافها باطار من اللون الأحمر · وقد اظن أن ثمة صلة بين هذه الحالة وبين دقات قلبى ، كما تتصل الحالة الأخرى بعسر الهضم · فهل هذه الأشياء موجودة « بالفعل » ؟ · بالمعنى الأول هى موجودة · اذ أنها محسوسات ترى بالفعل · وبالمعنى الثانى لا يمكن أن يجاب على ذلك الا بعد تفسيرنا لها ، مثلما فسرنا قوس قزح بأنه عبارة عن مطر وضوء شمس · غير أننا قد قمنا بذلك بالفعل ، وذلك عندما رأينا قطرات المطر وأشعة الشمس البيضاء لدى رؤيتنا الخطوط المتراصة · والأمر بالمثل عندما يحمر وجه انسان فنرى علامات غضبه ، وعندما تهز الشجرة أغصانها فنرى الريح !

وهناك نوع ثالث من الحالات · ومن امثلته الطفل الذى يحلم بأن النار قد أحرقت منزله ، بينما هو لا يستطيع حراكا · وهذه حالة واضحة من حالات الخيال ، يزيدها الوهم — بغير شك — فى تلك الآونة تعقدا · وعندما تجىء اليقظة ينزاح عنه الوهم ، ولكن الخيال يظل (اذا تذكر الحلم ، اى استمر يجربه فى الخيال) · فهل النار بالفعل موجودة ؟ مرة أخرى بالمعنى الأول هى موجودة · ولكى نجيب على المعنى الثانى ينبغى أن نفسر الحلم · وتتوقف صورة اجابتنا على كيفية تفسيرنا له · فلو جعلنا تفسيرنا للحلم بأنه يعنى أن بيت والده سيحترق عما قريب ، أو أن منزل صديق يحترق الآن ، فعلينا أن نذكر له بأن النار ليست حقيقية ، وأننا سنضم صوتنا الى الكثيرين الذين يقولون لا توجد حقائق مطلقة ولكن توجد أشياء · وهو قول لا يعنى أكثر من أن لدينا تفسيرا ، وان كنا ندرك بطلانه ، الا أننا لا نستطيع ذكر ما هو أفضل · وسيربط السيكولوجيون المحدثون الحلم بالسورات التى تتيقظ فى فترة المراهقة وتوجع جسم الصبى وتبعث الرعب فى روحه · وهم فى الواقع يحطمون حياة الصبى الآمنة المطمئنة التى عاشها حتى الآن · ولو كان هذا التفسير

صحيحا لكانت النار حقيقية مثل قوس قزح والخطوط المتراصة . فان ما تعرض له الصبى قد جاء نتيجة للطريقة التى واجه بها الأزمة .

هذه اذن خلاصة بحثنا . المحسوسات لا يمكن تقسيمها وفقا لأى معيار كان الى محسوسات حقيقية وأخرى متخيلة. والتجربة التى نسميها احساسا ذات نوع واحد فقط ، ولا تقبل القسمة الى احساس حقيقى واحساس غير حقيقى ، او الى احساس صحيح وآخر باطل ، أو الى احساس أصيل واحساس متوهم . وما يتصف بالصحة أو البطلان هو الفكر . ويرجع اعتبار محسوساتنا حقيقية أو متوهمة الى صحة تفكيرنا فيها أو الى بطلانه . والتفكير فى هذه المحسوسات هو تفسيرها. وهو ما يعنى تقرير الصلات القائمة بينها وبين المحسوسات الأخرى : الفعلية أو الممكنة . فالمحسوس الحقيقى يعنى محسوسا صح تفسيره ، والمحسوس المتوهم هو المحسوس الذى فسر تفسيرا باطلا. والمحسوس المتخيل هو المحسوس الذى لم يفسر اطلاقا . اما لأننا حاولنا تفسيره ، وأخفقنا ، او لأننا لم نحاول . ان هذه ليست أنواعا ثلاثة من المحسوسات ، كما أنها ليست محسوسات مناظرة لأنواع ثلاثة من فعل الحس ، كما انها ليست محسوسات عند تفسيرها تفسيرا صحيحا سيتضح أنها متصلة بالمحسوسات الأخرى بثلاث طرائق مختلفة . انها محسوسات تدل اما على أن الفكر قد أحسن التفسير ، أو أساء القيام به ، أو لم يقم به .

من هنا يتضح أن تفرقة البداهة بين المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة ليست باطلة . اذ هناك تفرقة ، الا انها ليست تفرقة بين محسوسات ، انها تفرقة بين السبل المختلفة التى يمكن ان يتبعها فعل الفكر التفسيرى لتفسير المحسوسات .

الفصل العاشر

الخيـــال والـــوعى

١ ـ الخيـــال وفاعليتـــه

لم ننته بعد من النظرية الاستبطانية . ولقد صادفنا بذور هذه النظرية عند لوك ، كما صادفنا أول بيان واضح لها عند بركلى . وعند هيوم ـ كما رأينا ـ اعتمدت عليها كل جوانب نظريته فى المعرفة . ولقد رفضناها بعد ان بينت لنا أمثلة الـ idées fixes (الأفكار الثابتة) والهلوسة استحالة الربط بين تمايز المحسوسات الحقيقية والمحسوسات المتخيلة ، والتمايز بين الاحساسات غير الخاضعة لارادتنا وتلك الخاضعة لها . على أننا لم نرتكن فى رفضنا لها على غير هذا المبرر . وعلينا انصافا للنظرية أن نتساءل : هل كان هذا الرفض بسبب خطأ شامل فيها ، أم أن هذا يرجع الى مجرد مغالاتهـا فى بيان بعض النواحى ، التى ستتضح صحتها اذا قضينا على ما فيها من مغالاة ؟ .

ولقد ترددت عبارات لوك نفسـه فى كثير من الأحيان بين النظرة المعتدلة والنظرة المتطرفة . اذ دلت تسمية الأفكار الوصية « بالخرافات الخاضعة للهوى » على نظرة متطرفة . اما القول « بأن عقل الانسان يلجأ الى نوع من الحرية » عند انشاء هذه الخرافات ، فيدل على نظرة أكثر اعتدالا . فأى نوع من الحرية هو الذى يتم اللجوء اليه ؟ . هذا هو السؤال الذى سنتساءل عنه الآن .

والفكرة التى تتجه النية الى بحثها هى ـ أنه من ناحية ما لم يتم تحديدها بوضوح ـ هناك تباين بين الخيال والاحساس . وهو تباين

شيء فعال وشيء سلبي ، أو شيء نفعله وشيء نتعرض له ، أو بين شيء خاضع لنا وشيء لا مناص من تقبله ، وهو تباين الفعل مع التقبل . ولقد تعمدت الغموض بقصد : لأنني أحاول الآن مجرد اعادة بيان فكرة من أفكار البداهة . والفكرة كما تراها البداهة لا يمكن أن توصف الا بالغموض . فاذا اتفقنا على قبولها بصفة مؤقتة في هذه الصورة الغامضة ، فاننا نأمل في جعلها أكثر دقة فيما بعد .

واغلب الناس يسلمون بالفكرة بغير تردد . ويتسنى ادراك ذلك من كثرة شيوع كلمة « مادة حسية » . ومن يستخدمون هذه الكلمة أو أية كلمة تتساوى معها في المعنى في اللغة الانجليزية مثل given (ما هو « معطى » في الاحساس) ربما لم يتساءلوا عما تعنيه بدقة هذه الكلمات . وواضح انهم لم يفكروا في المعنى الطبيعي المعتاد للفعل « يعطي » . واستخدام هذه الكلمة على هذا الوجه يعني تصورهم على سبيل المثال بقعة من اللون قد انتقلت في مناسبة معطاة من حوزة شخص يدعى المعطي الى شخص آخر يدعى المتلقي ، وان هذا « العطاء » قد تم على سبيل الكرم البحت ، أو لأن المعطي قد رأى وفرة من هذا الشيء ، مثلما أراد . وكلمة datum ترجع الى كلمة لاتينية من كلمات المدرسيين هي dari . وهي من الكلمات التي بعثت من فقه المناظرات المنطقية ، حيث تعني كلمة datur (من المسلم به) أو بعبارة أخرى « انه مسموح لك تأكيد شيء ما » . وفقا لذلك فان « datum » تعني ما سمح لك بتأكيده في هذه النقطة من المناظرة وعلى ذلك ، فاذا نجح أي فيلسوف مدرسي في اثبات وجود الله بالطريقة التي يرضاها فانه ينهي برهانه بالقول (ergo datur Deus) أو (وفقا لما سمح به الله) . غير أن من يستخدمون كلمة المادة الحسية (data) يعنون بوضوح شيئا أكثر من هذا ، وان كان أقل من المعنى الأخير . فيبدو أنهم يعنون بالكلمة معنى خفيا خاصا بهم . فهم يقصدون باستخدامها (ولعلنا نخمن هذا) لفت انتباهنا الى تباين قائم بين الخيال والاحساس ، يذكرهم من ناحية ما في صورة ملتبسة بالاختلاف أو التباين بين صنع قطاعة للورق (مثلا) وتقبل واحدة هدية من صديق .

وهناك بغير جدال تباين من هذا النوع . والبداهة كالمعتاد محقة في اشارتها الى وجود تمايز ، الا أنها عاجزة عن اخبارنا بماهية هذا التمايز . وعندما نشرع في محاولة الاجابة عن هذا السؤال لانفسنا ، يبدو في البداية اننا لن نقدر الا على تحديد ما لا يعد كذلك .

فمثلا ، هذا التمايز ليس تمايزا بين الفاعلية والسلبية بمعنييهما الاصليين ، لأن الاحساس ذاته شيء فعال • فهو شيء نقوم بفعله حتى اذا اعتمد قيامنا به على مجرد استثارتنا لأدائه بوساطة قوى غير خاضعة لسيطرتنا • والاستجابة للمنبه شيء سلبي من ناحية • وهي ناحية عدم حدوثها الا في حالة وجود منبه • الا أنها فعالة كذلك ، من ناحية أنها استجابة • ولو أنني كنت شبيها بمصنع لتحويل الموجات الى الوان ، أو لتحويل التشويش الى أصوات وغير ذلك ـ كما يعتقد الماديون (ولوك معهم) ـ فلابد من القول بحدوث عمل فعال أثناء هذا التحول • اذ أن الآلات تعد فعالة حتى اذا قام بادارتها مدير أو مشرف • وحتى الشمع والماء فانهما يتصفان كذلك بالفاعلية التي تتبع طابعهما ، والا تعذر تقبلهما ما ينطبع عليهما او احتفاظهما به •

كما ان هذا التمايز ليس تمايزا بين أشياء سلبية (والأشياء السلبية هي الأشياء التي تحدث لنا وتعد متمايزة عن الأشياء التي نفعلها) ويرجع الى ان بعضها يحدث لنا نتيجة لاصطدام أجسام خارجية بأجسامنا ، والبعض الآخر يحدث بسبب تغيرات انبعثت داخل اجسامنا ، كما ذكر مالبرانش • اذ ان الاحساس ـ وكذلك الخيال ـ في ناحيته المتصلة بالجسم يعد تغيرا انبعث داخل أجسامنا ، كما أنه يرجع الى طاقات هذا الجسم نفسه • والأعصاب التي نشعر من خلال فاعليتها بضغط على أطراف أصابعنا ليست قضبانا صلبة تنقل هذا الضغط ذاته الى المخ ، انها تعمل بطريقتها الخاصة كنوع خاص من الأنسجة الحية • ولو توقفت عن عملها على هذا الوجه ، لما حدث أي قدر من الضغط على الاصابع الذي يؤدي الى حدوث الاحساس •

كما أن هذا التمايز ليس تمايزا بين أفعال (أو اشياء نفعلها) نقوم بفعل بعضها بمحض اختيارنا ، ونرغم على القيام بالبعض الآخر • فالواقع ان التوقف عن النظر الى هذه الورقة باقفال العينين ، أسهل من التوقف عن تخيل الحادثة المرعبة التي رأيناها بالأمس •

ونحن اذا رفضنا هذه الحلول الباطلة ، وتشبثنا مع ذلك بالاعتقاد بأن التفرقة الأصلية لم تكن بحذافيرها باطلة ، فان مشكلتنا ستظهر على هذا الوجه ، فبمعنى ما أو آخر ، الخيال أكثر حرية من الاحساس ، وان كان الاحساس ليس مفتقرا كلية الى الحرية ، لأنه فعل تلقائي للكائن الحي الواعي • ولكن حرية الخيال تذهب خطوة أبعد من ذلك • وحتى الخيال

ذاته فانه ليس حرا بطريقة مماثلة لحرية الوعي المتجه الى تحقيق مقصد ، لأن الحرية التى يتمتع بها ليست حرية اختيار · ومع كل هذا فانه يتمتع بنوع من الحرية لا تتوفر للاحساس · فالخيال اذن اذا نظر اليه فعلا حرا أو مظهرا من مظاهر الحرية ، يبدو أنه يشغل مكانا متوسطا بين الأفعال الأقل حرية الخاصة بالشعور المحض ، وبين الأفعال الأكثر حرية التى جرت العادة على تسميتها بالفكر · ومهمتنا هى تحديد هذه المكانة المتوسطة ·

٢ ـ الخلط التقليدى بين الحس والخيال

فى هذه النقطة ينبغي أن نعود الى الصعوبة السابق بيانها فى نهاية الفصل الثامن · وانبعثت هذه الصعوبة من المسألة الآتية وهى كيف نستطيع التفكير فى الصلات بين المحسوسات ؟ · ولقد ذكرت أحد الحلول الممكنة ، وقلت عندما يتحدث الناس (ونحن من بينهم) عن صلات قائمة بين المحسوسات ، فانهم لا يتحدثون بالفعل عن محسوسات ، بل يتحدثون عن أشياء ذات نوع آخر ، تتشابه مع المحسوسات فى بعض جوانب ، ولا تتشابه معها فى جوانب أخرى · وذكرت أن هذه الأشياء الأخرى تتبع نطاقا من التجربة لا ندعوه بالاحساس ، بل ندعوه بالخيال · وهكذا يكون قد أوحى ان الخيال يكون نوعا من الوصل بين الاحساس والفهم ، كما اتفق ارسطو وكانط على القول بذلك · فاذا أمكن اثبات هذه الفكرة فسيكون السبيل ممهدا أمامنا للاجابة عن السؤال الخاص بكيف يعد الخيال برغم حريته فى مكانة متوسطة بين الشعور باعتباره أقل حرية منه ، وبين الفهم باعتباره أكثر حرية منه ·

ولقد رأينا فى الفصل الثامن وجوب اعتبار الاحساس صيلا من الأفعال ، فيه يتم حلول أى فعل حسى محل الآخر فورا بمجرد تحققه مهما قلت الأفعال الحسية المتميزة المشتركة سويا فى نفس الوقت أو كثرت · وكل فعل نحس فيه بلون وصوت ورائحة وغير ذلك ، لا يمكن تحققه لنا الا اذا قمنا بأداء فعل مناظر له · وبمجرد انتهاء الفعل يختفى المحسوس ولا يعود أبدا ·

ومن السهل اثارة اعتراضات حول العبارة الأخيرة باعتبارها دالة على المغالاة · فقد يقال : « طبيعى أننا لن نستطيع أن نرى لونا دون قيامنا برؤيته ، ولكن هل هناك شيء أشد حماقة من القول بأن اللون سيكف عن الوجود ، لأننا قد توقفنا عن رؤيته ؟ » فنحن جميعا نعرف أن الألوان

ستستمر فى الوجود على خير وجه عندما لا تنظر اليها (١) » · والاعتراض يعد مثلا ممتازا « للميتافيزيقا » كما كانت تعنى فى أوقات مختلفة ، عندما أصبحت كلمة ميتافزيقا من أفضل كلمات السباب · اذ أننا نعرف جميعا ما يقال عن طنين العفاريت فى الخواء ، وعن وقوف مئات الملائكة فوق سن ابرة · وهناك نوع من اللذة يتحقق من الاسترسال فى مثل هذه الخرافات الميتافزيقية يماثل لذة الاسترسال فى اللغو · انها لذة السماح لذهن مرهق منهك بالتراخى بغير شاغل يشغله · وهناك لذة اخرى يمكن الحصول عليها من التفكير الفلسفى ، الا أنها بعيدة الاختلاف · والخرافة التى تقال عن وجود محسوسات لا يحسها أحد ، يؤمن بها بغير شك أولئك الذين توغلوا فى بحثها بعد ان ظنوا أنها تنتمى الى التفكير الفلسفى · والسبب الذى ارتكنوا اليه فى هذا الايمان هو اعتقادهم انه فى حالة عدم صحة هذه القضية ستبطل بعض قضايا مثل القضية الآتية : « لو تحققت هذه الأحوال لكان معنى هذا أننى كنت أستطيع ادراك وجود ارتباط جوهرى بين هذه المادة الحسية وتلك على هذا الوجه (٢) » · غير أنه حتى اذا كان الاعتقاد المنوه عنه صحيحا ، فان القضايا من هذا النوع ستظل باطلة الا اذا صح القول لا بوجود المحسوس بغض النظر عن احساسنا به فحسب ، بل القول بامكان معاينتنا له حتى اذا غضضنا النظر عنه · أى القول بامكان تحققه أمام عقلنا بطريقة تسمح لنا بتقدير خصائصه ومقارنتها بالمحسوسات الأخرى ، وهلم جرا · فالمسألة اذن ليست مسألة ميتافزيقية خاصة بوجود الألوان أو عدم وجودها فى حالة عدم نظرنا اليها · انها مسألة ابستمولوجية تخص امكان « تحققها فى أذهاننا » بالمعنى السابق ذكره بدلا من رؤيانا لها ، ولو أمكن ذلك فكيف يحدث · فاذا لم نتمكن من ذلك ، لأصبحت القضايا من هذا النوع المشار اليه باطلة كلها · ولو أمكننا ذلك لغدا وصف الألوان بانها « مادة حسية » أو « محسوسات » اما باطلا ، او ربما امكن افلات هذا الوصف من الاتصاف بالبطلان بسبب ما فى كلمة « احساس » وما يماثلها من ابهام ·

ولقد استشهدت بما ذكره الأستاذ مور ، لا لشـــذوذه فى هذا الشان ، بل لأنه أفضل ممثل لهذا الرأى · ولم يكن السبب هو أنه مفكر

---

(١) قمت بتفسير ما ذكره الاستاذ G. E. Moore عن « طبيعة الاشياء المدركة وحقيقتها » فى كتابه Philosophical Studies (دراسات فلسفية) – ص ٣١ وما يليها ·

(٢) انظر ما كتبه الأستاذ مور تحت عنوان : (دفاع عن البداهة) فى كتاب : Contemporary British Philosophy (الفلسفة البريطانية المعاصرة) الجزء الثانى ، ص ٢٢١ – ٢٢٢ ·

مضطرب الى حد غير مالوف ، بل لأنه مفكر واضح الى حد غير مالوف . فهو لم يقم بغير تفسير نظرية تقليدية فى الاحساس ، ، فيها أصبح الاضطراب المنهجى فى الخلط بين الاحساس والخيال ــ برغم اعتراضات هيوم ــ عقيدة راسخة . والطريقة الوحيدة التى تجعل المحسوس حاضرا أمامنا هو أن نحسه . ولو وجد شئ يسمح لنا بالقول بوجود محسوسات لا نحسها الآن ، فلن يصح اعتباره احساسا بالمعنى الدقيق ، كما لا يصح اعتبار المحسوسات المذكورة محسوسات حقة . هذه حقيقة واضحة ، الا أن انكارها قد غدا عقيدة مقدسة . وعلينا أن نتوقع من عشاق المفارقات مقابلة أى بيان عنها بالتبلد الأجوف أو بالاتهامات الغاضبة .

وقد بدا الخطا من عهد لوك . ففى أول صفحة من البرهان الاستدلالى الذى جاء به فى كتابه مقال عن الطبيعة الانسانية (الكتاب الثانى ، الفصل الأول) قد تبين بوضوح ما يلى : « فلنفترض أن العقل ــ كما نقول ــ صفحة بيضاء خالية من الخصائص ، وبغير أفكار ، فكيف تم تأثيثه ؟ وكيف حصل على هذه المادة الواسعة التى قام الوهم الانسانى اللامحدد الذى لا يكف عن العمل بتلوينها فى صور تكاد تكون متنوعة تنوعا لا نهاية له ؟ » . وجاءت الاجابة عن ذلك ، وكانت مذهب الأفكار ، التى تتضمن فئتين هما أفكار الحس وأفكار التامل .. ومن المصدر الأول ، أى من حواسنا نحصل على أفكار « الصفرة والبياض والحرارة والبرودة والنعومة والصلابة والمرارة والحلاوة ، وكل ما نسميه بالصفات الحسية » . ومن المصدر الثانى نحصل على افكارنا « عن الادراك الحسى والتفكير والشك والايمان والتحليل والمعرفة والارادة . وكل افعال عقولنا المختلفة » . والأصل الذى نسبه لوك الى « فكرة الصفرة » قد يجعلها محسوسا ، أى بقعة صفراء مفردة تظهر وتختفي بمجرد ظهورها . والمهمة التى فرضها على (فكرة الصفرة) قد تجعلها شيئا بعيد الاختلاف . اذ تجعلها شيئا متكررا يمكن التعرف اليه وتزويد التجربة به . ومع هذا ، فان الاحساس لا « يزود » العقل بأى شئ . فهو لا يسجل اية حروف يمكن قراءتها على اية ورقة بيضاء فى داخلنا . فما يكتبه الاحساس هو شئ قد نقش على الماء . ومهمة تاثيث العقل من المحسوسات ، وهى المهمة التى فرضها لوك على الفهم ، مماثلة لمطالبة نجار بتاثيث حجرة من الظلال التى تعكسها قضبان النافذة على الأرض بتاثير ضوء الشمس .

وكان هيوم هو أول من أدرك المشكلة ، وحاول حلها بالتفرقة بين الأفكار والتاثيرات . ولقد أصاب عندما اكد أن الفكر يعنى عناية مباشرة

بالافكار ، وليس بالتأثيرات ، وعندما بين أن الافكار ، وليس التأثيرات ، هي التي يتداعى بعضها مع بعض . وبذلك تصنع نسيج المعرفة - كما بين كذلك أن الافكار برغم « استمدادها » من التأثيرات ، فانها ليست مجرد مخلفات لهذه التأثيرات ، كالآثار التي يتم الشعور بها بعد تذوق اللفت أو الأثر الذي تتركه صورة الشمس بعد رؤيتها ، (كما افترض اللوكيون مثل كونديالك) . اذ رآها شيئا مختلفا من حيث النوع . وهذا الاختلاف، وان لم يكن خاصا بما دعاه « بطبيعتها » ، فهو خاص بطريقة ارتباطها بقوى العقل الفعالة . ولعدم قدرته على تقديم بيـــان واف عن هذا الاختلاف ، - كما رأينا - فاننا نلاحظ الآن أن الفلاسفة الذين حاولوا اتباعه قد غاب عن أنظارهم انجازه الجزئي ، وان كان هذا الانجاز الجزئي انجازا حقيقيا للغاية . فهم اما قد ساووا بين الفكرة ونوع خاص من التأثيرات كما فعل كونديالك ، أو أنكروا الفكرة جملة ، وأرجعوا ما أسماه هيوم بالصلات بين الأفكار الى صلات بين الكلمات التي نستخدمها عند كلامنا عن الأفكار (١) .

من هذا يتضح أن الاضطرابات التي تأصلت في عقول أغلب الفلاسفة المحدثين وعاقتهم عن ادراك فكرة الاحساس بحذافيرها ، هي اضطرابات مزمنة عميقة الجذور - في الفكر الانجليزي على الأقل - بحيث يبدو من

---

(١) كونديالك Traite des Sensations (بحث في الاحاسيس - الجزء الأول - الثاني - الفقرة السادسة) . (أصبحت الفروض التي اعتمد عليها برهان كونديالك في هذه المرحلة على حاسة الشم دون غيرها من الملكات بخلاف تلك التي تستلزمها ممارسة هذه الحاسة) . فهو يقول : « ولكن الرائحة التي تشم لا يزول اثرها كلية . ففي نفس الوقت الذي يتوقف فيه الجسم ذو الرائحة عن التأثير في الانف ... تبدأ الذاكرة في القيام بدورها » ان هذا لشبيه الى حد بعيد بالقول باننا بعد الوصول الى اى ارض بعد رحلة شاقة سنشعر بتأثير الآثار اللاحقة للتقلبات التي صادفناها . وكأن الارض تهتز من تحتنا . وتذكرنا لمواج البحر هو مصدر هذا الاحســاس القلق الذي نشعر به الآن . انظر الى بيـان سيمون (Semon) عن Die mnemischen Empfindungen (المشــاعر التذكرة) ١٩٠٩ . هذه المشاعر (اذا اتبعنا هيوم) هي التأثيرات والذكرى هي الفـكرة والاعتقاد بامكان وصف الذكرى بهذه الطريقة هو مثل من امثلة مساواة الفكرة بنوع التأثيرات . والطريقة البديلة الاخرى لتجاهل هيوم هي استيعاب الفـكرة في الكلمة التي استخدمناها للدلالة عليها ، وبذلك نحول ما دعاه هيوم بالصلات بين الافكار الى صلات بين الكلمات . وهذا هو مذهب بعض الوضعيين المنطقيين الذين يرون ان القضايا التي قال عنها هيوم انها تؤكد الصلة بين افكار لا تدل على « غير تصميمنا على استخدام رموز ، اى استخدام الكلمات وفقـا لأسلوب معين . انظر : A. J. Ayer (اير) في كتابه Language, Truth & Logic (اللغـة والحقيقة والمنطق ١٩٣٥ - ص ١٩) .

الميئوس منه الدعوة الى العودة الى هيـــوم ، والقيـــام بمحاولة جادة للقضاء على هذا الاضطراب • وبرغم كل ذلك ، فان هذا هو ما أنوى القيام به •

٣ ـ التأثيرات والأفكار

عندما يتحدث الفلاسفة المحدثون عن الاحســاس والمحسوســات وما شابه ذلك ، فانهم يعنون نوعين من الأشياء على الأقل ، ويخفقون فى التفرقة بينهما • فأولا ـ هنــاك شىء يقصدونه بالفعل أحيانا ويزعمون أنهم يقصدونه على الدوام ، و ذلك عند كلامهم عن الألوان الحقة ورؤيتها ، والأصــوات واســتماعها والروائــح وشمها ، وهلم جرا : ثانيا ـ قد يقصــدون شــيئا بعيد الاختلاف ، وأعنى به أفعــال التخيل والألوان والأصوات والروائح المتخيلة التى نتخيلها وهلم جرا • وتتجه اشارتهم الى الطائفة الثانية من الأشياء عندما يتكلمون عن المحسوسات التى ينبغى علينا فى ظروف معينــة ان ندركها ، أو كان من واجبنــا ان ندركها فى ظــروف معينــة ، وهى المحســوســات التى ســبق ادراكها فى الماضى والمحسوسات التى نتوقع ادراكها فى المستقبل (١) • وهم يشيرون الى هذه الأشياء كلما تكلموا عن طائفة من المحسوسات ـ أو فئة أو مجموعة أو جمع منها •

ومن الواجب وجود فارق بين هذين النوعين من الأشياء • فلو لم يوجد هذا الفارق لتعذر تقرير اى أحكام عن الصلات بين المحسوسات بغض النظر عن صحتها وعدم صحتها • اذ سيتعذر على اى انسان فى هذه الحالة حتى تخيل‌قيامه بمقارنة المحسوسات المختلفة • ولن يقتصر الأمر على تعذر حل المشكلات التى ناقشها هؤلاء الفلاسفة ، بل لن يكون من المستطاع حتى اثارتها على الاطلاق • وبعبارة أخرى ، من الواجب توفر صورة أخرى من التجربة خلاف الاحساس ، وان كانت وثيقة الصلة بها ، أى أنها شديدة الاتصال بها الى حد سهولة الوقوع فى خطأ عند التمييز بينهما • أما وجه الاختلاف بينهما فيتمثل فى استبقاء الألوان والأصوات وغيرها التى ندركها فى هذه التجربة بطريقة أو أخرى فى العقل • كما يتمثل فى امكان تصورهــا قبل حدوثها وتذكرها ، بالرغــم من توقف رؤية هذه الألوان والأصوات أو سمعها فى حالتها الأصلية كمحسوسات •

---

(١) لقد نقلت مصطلح هيوم perceive ـ يدرك ـ عن الاستاذ جون •

هذه الصورة الأخرى من التجربة قد جرت العادة على أن ندعوها بالخيال • وقلنا جرت العادة على ذلك ، لأن وجودها صورة من التجربة ، مختلفة عن الاحساس – وان كانت قريبـة الشبه منه – شيء نعرفـه جميعا أفضل معرفة ، كما أن الاسم الذى نطلقه على هذه الصورة مألوف أيضا • أما كيفية اتصال الاحساس بالشيء الذى دعوناه بالخيال فى نهاية الفصل السابق فمسألة مازالت فى حاجة الى نظر • وفيما يتعلق بالحاضر، علينا أن نتشبث بفكرة وجود شيء من هذا النوع ، وأن نتـذاكر بأن وجوده كان نقطة جوهرية فى فلسفة هيوم • فلقد فرق هيوم بين الأفكار والتأثيرات من أجل التفرقة بينه وبين الاحساس • واليه يرجع أعظم فضل فى ادراك أن الصلات التى أساء الفلاسفة المحدثون تصورها بحيث جعلوها بين محسوسات (أى بين ما أسماه تأثيرات) هى صـلات بين أفكار ، وليست صلات بين تأثيرات • والمكان الذى تملؤه فكرة الأفكار التى جاء بها هيوم هو المكان الذى كان شاغرا عند لوك ، والذى قيل انه يتم تأثيثه شيئا فشيئا بما يزوده به « الوهم الانسانى اللا محدد الذى لا يكف عن العمل » وعندما يشـير التجريبيون الى « التجربة » ، فان اشارتهم تكون خاصة بالخيال ، لا الاحساس •

٤ – الانتبـاه

قلت فى الفصـل الثـامن ان الفـكر يكتشـف « الصـلات بين المحسوسات » • فهو يكتشف فى هذه البقعة من اللون تشابها فى الكيف مع الأشياء الأخرى • واعتمادا على هذا التشابه فانه يسمى هذه البقعة حمراء • على أننا اذا أردنا اكتشاف تشابه بين الأشياء ، أو أية صلات أخرى ، علينا أولا التحقق من ذاتية كل شيء من الأشياء ، أى تمييز كل شيء باعتباره شيئا فى ذاته ، وأن نقدر خصائصه باعتبارها الخصائص التى عرفنا أنه يتصف بها ، برغم عدم بلوغنا الحالة التى تساعدنا على تحديدها (اذ أننا لم نقرر صلاتها بالخصائص التى صادفناها فى الأشياء الأخرى) • وقبل ان أتمكن من تقرير « أن هذا أحمر » ينبغى ان أكون قد قدرت الخاصية اللونية ، التى بسبب مشابهتها أشياء أخرى ، قد جعلتنى أطلق عليها نفس اللون • هذا الفعل الخاص بتقدير الشيء ، وفقا لخصائصه وحدها ، قبل أن أصنفه ، هو ما ندعوه بالانتباه اليه •

وقد يعترض على ذلك بالقول بأنه لا اختلاف بين ما دعوته تقدير الخاصية اللونية للبقعة الحمراء ، ورؤيتها • وبعبارة أخرى أنه لا اختلاف بين ما دعوته هنا بالانتباه الى الشيء ، والاحساس ذاته • وقبل الاجابة

عن هذا الاعتراض ، مبتدأ بالاشارة الى أن النظر مختلف عن الرؤيـة ، والانصات مختلف عن السمع · فالرؤية والسمع نوعان من الاحساس - والنظر والانصات هما النوعان المناظران من الانتباه ·

ولقد تبعت التفنيد السائد عندما استشهدت « بالبقعة الحمراء » مثلا للمحسوس · الا أن ما يظهر لأعيننا عندما تقتصر على الرؤية ليس على الاطلاق بقعـة حمراء · فما يظهر على الدوام لا يزيد عن خليط من الألوان المرئية التى ليست لها معالم محدودة ، والتى تزداد وعنا كلما ابتعدت عن مركز الرؤية بحيث تبدو شيئا مهوشا معتما · وبقعة اللون هذه شيء قد انتزع من هذا الخليط بحيث لا تظهر لنا الا اذا نظرنا اليها· ووصفها بأنها بقعة يدل على أن هذا الخليط من الألوان قد انقسم الى موضوع انتباه ، وخلفية ـ أو ظلال ـ يبتعد عنها الانتباه ·

والانتباه يقسم ، الا أنه لا يجرد · فنحن ننتبه مثلا الى هذه البقعة الحمراء وحدها بغير التفات الى كل مجال الرؤية المرقشة · فما ننتبه اليه هو البقعة الحمراء كما تظهر لنا فى صورتها الفردية المشخصة· وبالمثل، فاننا قد ننتبه الى البقعة مثلما نراها بوصفها شيئا متمايزا عن الانفعال الذى تشعر به لدى رؤيانا لها · ومن ناحية ثانية ، فاننـا اذا جردنـا خاصية الحمرة منها ، وهى خاصية تشاركها فيها بقع أخرى ، فان هذا لن يتحقق بانتباهنا لها ، بل بتفكيرنا فيها · وفعل التفكير ـ أو الفعل الفكرى ـ يفترض سلفا على الدوام تحقق فعل الانتباه · لا بمعنى أنه لن يحدث الا بعـده ، بل بمعنى أنه يعتمد عليه ، وكأنـه أسـاس له · فالانتباه يسير جنبا الى جنب مع الفهم ، ويتعدل بفعله ، بطريقة تناسب حاجات الجمع بينهما ·

وهكذا ، فعندما يضاف الى التجربة النفسية المحضة للشعور (أى التجربة الحسية الانفعالية الخاصة) ، فعل الانتباه ، فان كتلة الشعور التى تظهر أمام العقل تنقسم الى قسمين : قسم ننتبه له ويدعى بالجانب « الواعى » (وبتعبير أصح ليس هذا الجانب هو الواعى ، اننا نحن الذين نعى به) ، وما بقى هو الجانب « اللا واعى » · وما يدعى « باللاوعى » ليس مستوى من التجربة يتصف بذلك ، بل هو المقابل السلبى لما يتركز عليه الانتباه ، أو ظلاله · وهذا الجانب لا واع نسبيا ، وليس بصورة مطلقـة · فهو ليس منقطعـا عن الانتباه ، بل هو بعيـد عن تركيزه أو متجاهل · وواضح اننا لن نستطيع تجاهل أى شيء الا اذا ركزنا عليه قدرا من الانتباه ونوعا خاصا منه ·

وفي المستوى النفسي البحت ، لا وجود لأي فارق بين الوعي واللا وعي ، ومن ثم فان وصف هذا المستوى بانه لا واع يعني وصفه في صورة حالة ونقيضها ، وهو أمر لا ينطبق عليه . وبهذا يكون قد نظر اليه نظرة باطلة" فالعقل في هذا المستوى يوجد في شكل وعي في مرتبة حسية فحسب . وما نقوم به في هذا المستوى هو « استخدامنا لجانبه الحسي » كما قال ديكارت ، أو استمتاعنا بأنفسنا وفقا لوصف الأستاذ الكسندر . وقد دعا ديكارت (١) هذه الحالة بالتجربة المباشرة لوحدة العقل والجسم . واعتبر الكسندر هذه الحالة مسألة وثيقة الصلة بنا للغاية بحيث لا يصح اعتبارهـا معرفـة . فنحن لن نستطيع اكتشاف أنفسنا اطلاقا في هذه الحالة حتى نتبين ما يحدث . وعندما يضيء نور الوعي مثل هذه الأمور فانه يغير طابعها ، فما كان وعيا في مرتبة حسية يصبح خيالا " ومن ثم ، فاعتمادا على البحث في وعينا فاننا لن نستطيع دراسة التجارب النفسية ، أو حتى أن نؤكد لأنفسنا وجودها . اذ أن الوعي يقتصر على تعريفنا في وضوح الأشياء التي يتنبه اليها ، اما الأشياء التي يجهلها فانه يعرفها لنا في صورة غامضة . والأشياء الخارجة عن ادراكه بصورة قاطعة ينبغي دراستها باتباع سبل أخرى . ولكن ما هذه السبل ؟ . لقـد بحث السلوكيون هذه المشكلة واهتدوا الى حد ما الى حل صحيح لها عندما استبعدوا « الاستبطان » ، اي البحث الذي يقوم به الوعي ، باعتباره لا يجدي ، وعندما جعلوا الحسي مساويا للفسيولوجي. والمنهج على هذا الوجه صحيح للغاية باستثناء عيب واحد . فما لم تتوفر لنا معرفة مستقلة عن كل من وجود شيء مثل التجربة النفسية ، وعن نوع هذا الشيء ، فان المشكلة التي قام السلوكيون بحلها باتباع طريقتهم لن تظهر على الاطـلاق . هذه المعرفة المستقلة لن تستمد من ملاحظة ما يحدث لأعضاء الجسم أو (سلوكها) ، ولا من استجواب الوعي ، ولكنها تستمد من تحليل الوعي . وبذا يستطاع اكتشاف صلته بنوع من التجربة أكثر أولية ، يفترض تضمنها فيه .

---

(١) « لن نستطيع أن ندرك وحدة الروح والجسم الا عند استهلاك الحياة ، وفي الأحاديث العادية ، وعند التوقف عن التأمل وعند دراسة الأشياء التي يجربها الخيال (الرياضة) ... والقاعدة الأساسية التي لاحظتها دوما في دراساتي ... هي انني لم اكرس الا ساعات قليلة الى حد بعيد يوميا للأفكار التي تشغل الخيال (الرياضة) وساعات قليلة الى حد بعيد كل سنة للأفكار التي تشغل الفهم وحده (الميتافيزيقا) ، وانني قد خصصت باقي الوقت كله في استرخاء حسي واستجمام روحي ... ان هذا هو ما يدفعني الى اللجوء للريف » .

(خطاب في ٢٨ يونيه سنة ١٦٤٣ الى الاميرة اليزابيث) .

ويعتمد أساس هذا التحليل على حقيقة أن الانتبـاه (أو الوعى او الدورية ، فسيان اذا استخدمنا أى اسم من هذين الاسمين الآن) له موضــوع مزدوج ، بينما للوعى فى مرتبته الحسية موضــوع مفرد ، مما تسمعه مثلا هو مجرد صوت فقط ، أما ما ننتبه اليه فهو شيئان فى نفس الوقت : صوت ، والفعل الذى نقوم به للاستماع اليه · وفعل الاحساس ليس حاضرا أمام ذاته ، بالاضافة الى المحسوس الخاص به · وهذه فى الواقع هى دلالة « con » فى كلمة consciousness (الوعى · فهى تدل على معية الشيئين : الاحساس والمحسوس · فكلاهما حاضر أمام العقل الواعى · فالانسان conscius sibi irae (١) (الذى يعى غضبه) ليس انسانا يشعر بالغضب فحسب ، بل هو على دراية بالغضب شىء يخصه ، وعلى دراية بذاته وهى تشعر به · وهكذا يتضــح أن وجـه الاختلاف بين الرؤية والنظر أو بين السمع والانصات هو أن من يوصف بأنه يقوم بالنظر على دراية برؤيته علاوة على درايته بالشىء الذى يراه · فهناك تركيز انتباه متماثل على كلتا الناحيتين · وهذا يعنى أنه مثلما يحدث تركيز انتباه على جانب من المجال الذى أراه عندما أنظر اليه ، وأرى باقى المجال وان كنت أراه فى صورة لاواعية · كذلك فى الوقت نفسه أركز انتباهى على جانب من الفعل الحسى المتعدد الصور الذى يعد فى هذه الآونة كل ما أرى · وبذلك يعد هذا الجزء منه هو الرؤية الواعية أو النظر · أما الباقى فانه يعد رؤية لاواعية ·

٥ ـ تغير المشاعر بفعـل الوعى

اللون الذى لم يعد يرى فحسب ، والغضب الذى لم يعد يشعر به فحسـب ، بل ينتبه اليه ، يظل لونا أو غضبا · وعندما تصبح على وعى به فانه يظل نفس اللون ونفس الغضب · الا أن التجربة الشاملة لرؤيته أو الشعور به تصــادف تغيرا · وعنــدما يحدث هذا التغير فان ما تراه أو تشــعر به يتغير تغيرا منــاظرا ، وهذا هو التغير الذى وصفه هيـوم عندما تحدث عن الاختلاف بين التأثير والفكرة ·

وعندما يظهر الوعى فى التجربة فمعنى هذا ظهورهــا فى مظهر جديد · اذ يتركز الانتباه على شىء واحــد مما يؤدى الى استبعاد باقى

---

(١) سوتونيوس Suetonius (هو مؤرخ لاتينى من ٧٥ ـ ١٦٠ م) ·
كلاوديوس Claudius (أحد القياصرة الكلاوديين وهم تيبريوس ـ كاليجولا ـ كلاوديوس) ·

الأشياء . ولن يكون لأى شيء الحق في الانتباه لمجرد ظهوره للحس ، ولن يستطيع حتى ما يبدو فى صورة واضحة للغاية أمام الحس أكثر من المطالبة بهذا الانتباه ، الا أنه لن يقدر على تأكيد الحصول عليه . وهكذا يتبين أن تركيز الانتباه ، ليس مماثلا بالضرورة من أية ناحية لتركيز الرؤية . فأنا أستطيع تثبيت عينى فى اتجاه واحد ، ويكون انتباهى منصبا على شيء يقع بعيدا عن هذا الاتجاه . وباستطاعتى أن أرفض بقصد الانتباه الى أعلى الأصوات التى أستمع اليها ، وأن أركز على صوت أقل منه وضوحا ، ونحن نسمح ولا ريب فى كثير من الأحيان بغير قصد لانتباهنا بأن ينجذب الى كل ما استعلى ظهوره فى الاحساس والانفعال مثل أسطع الأضواء وأشد الأصوات ازعاجا ، أو أى غضب أو خوف أو ألم شديد الوطأة نتعرض له - الا أنه لا مبرر لذلك من حيث المبدأ ، ولا يحدث هذا الا بسبب ضعف وعينا أو اضطرابه .

من هذا يتبين أن الانتباه ليس من أية ناحية استجابة لمنبه . فهو لا يتلقى أية أوامر من الاحساس . والوعى باعتباره سيدا فى داره يتحكم فى الشعور . وبعد التحكم فى الشعور على هذا الوجه وارغامه على قبول أى موضع يضعه فيه الوعى فى مجال الانتباه، سواء فى مركزه أو حافته، فانه لن يظل تأثيرا ، بل يصبح فكرة . فالوعى مستقل بصورة مطلقة ، وتصميمه وحده هو الذى يقرر هل ينتبه الى أى محسوس معطى أو انفعال معطى أم لا . فالكائن الواعى اذن ليس حرا فى تقرير أى مشاعر ستكون له ، الا أنه حر فى تقرير أى مشاعر سيضعها فى مركز وعيه .

ومع هذا ، فانه لا يستطيع أن يختار فى حرية هل سيمارس هذه القدرة على التصميم أم لا . فما دام واعيا ، فهو مرغم على التصميم ، اذ أن هذا التصميم هو الوعى ذاته . وفضلا عن ذلك ، فمن حيث انه وعى فحسب ، فانه لا يعرض مشاعره المختلفة ثم يقرر بعد ذلك أى المشاعر سينتبه اليها ، فان مثل هذا العرض سوف يكون انتباها لاحقا يجيء بعد هذه المشاعر المختلفة . فلكى يختار اختيارا صحيحا بمعنى أية مشاعر سينتبه اليها ، عليه أولا أن ينتبه اليها كلها ، وعلى هذا ، فان حرية الوعى ليست حرية اختيار بين بديلين . ان هذا نوع من الحرية يجيء فيما بعد ولا يحدث الا عند ما تبلغ التجربة مرتبة الفهم .

وهكذا يتبين أن حرية الوعى البحت هى نوع أولى من الحرية ، الا أنها نوع حقيقى للغاية. ففى مستوى التجربة النفسية تخضع النفس لمشاعرها. وما دعاه بركلى أو هيوم « بقوة » هذه المشاعر أو « حيويتها »،

يدل على حقيقة هذا الخضوع . فالطفل يشعر بالألم ويصرخ ، ويشعر بالخوف ويرتجف ، ويشعر بالغضب فيولول باكيا ، أو يعض . وكل هذه الأشياء تحدث باعتبارها ردود فعل آلية بمعنى الكلمة للانفعال الذى حدث فى هذه اللحظة . وفى مستوى الوعى ، يخضع للنفس صاحبة هذه المشاعر . وعندما يبلغ الطفل الوعى فانه لا يكتشف انه قد أصبح يشعر فى صور مختلفة فحسب ، بل يدرك أنه ينتبه الى بعض هذه المشاعر ، ولا ينتبه الى البعض الآخر . فاذا ولول فى هذه الحالة بالغضب، فان هذا لا يرجع الى مجرد الغضب ، بل يرجع الى انتباهه له . ويتغير طابع الولولة ، وتسمعها الأذن المدربة فى صور مختلفة . فهى لم تعد الولولة الآلية المنبعثة من الغضب البحت، بل أصبحت ولولة نفس واعية لطفل قد انتبه الى غضبه ، ويبدو أنه قد اشتاق للفت نظر الآخرين اليه . وبعد أن يزداد وعيه بذاته رسوخا ، ويصبح أمرا معتادا ، فانه يرى أنه قد غدا قادرا على التحكم فى الغضب اذا حرص على الانتباه الى ما يقوم به . وبذلك يتوقف عن الولولة ويتحكم فى مشاعره بدلا من أن يدعها تسيطر عليه .

والوعى بالذات باعتباره شيئا مختلفا عن المشاعر العابرة ، وباعتباره شيئا تتبعه هذه المشاعر ، يدل لهذا السبب على أن النفس قد أصبحت قادرة من حيث المبدأ على التحكم فى المشاعر ، ولا يعد واحد منها نتيجة للآخر . فلا يرجع الى تحقق وعى الطفل بنفسه ، اتجاهه بعد ذلك الى العمل تبعا لهذا الوعى . كما لا يرجع الى تحكم الطفل أولا فى مشاعره ، انه بعد تأمل فى هذه التجربة يصبح على دراية بوجوده. فهناك تجربة واحدة لا تتجزأ ، تضم الأفعال العملية والأفعال النظرية والوعى بالذات ، وتأكيد الذات .

والأثر الذى تتركه هذه التجربة فى المشاعر ذاتها هو أنها تجعلها أقل عنفا . ولا يترتب على ذلك تغير فى خصائصها ، أو تضاؤل فى شدتها، الا أن حدتها أو قدرتها على تقرير أفعالنا (بما فى ذلك أفكارنا ان أمكن القول بأننا نفكر فى هذه المرحلة البدائية) تضعف . فهى لا تظل مماثلة للعواصف أو الزلازل التى تجتاح حياتنا ، بل تصبح أليفة . وهى تظل على حالها ، أى تجارب حقيقية من نفس النوع مثلما كانت من قبل ، الا أنها تتكيف مع سياق حياتنا بدلا من أن تتبع طريقا خاصا بها دون نظر الى تكوينها . ومن الحقيقى أننا لا نتصور هذا التكوين شيئا من نوع محدد يستلزم غايات معينة ينبغى أن تخضع لها أفعالنا المختلفة ،

اذ أن ذلك يتبع مرحلة تجيء فيما بعد · الا أننا عندما نقرر بأننا نقف في طريق مشاعرنا ، فان هذا يعني من حيث المبدأ أننا قد انشأنا شيئا من نوع ما ، وان لم يكن قد تحدد بعد · فأنا عندما أصبح على دراية بنفسي ، فانني لا أكون قد عرفت بعد من أنا ، الا انني أعرف أنني شيء ما تتبعه هذه المشاعر ولست شيئا تابعا لها ·

ولهذا الايلاف نتيجة أبعد من ذلك · فهو ييسر لنا تثبيت المشاعر (بما في ذلك المحسوسات) وفق ارادتنا · فالانتباه الى المشاعر يعني الامساك بها أمام العقل ، وتحريرها من سيل الاحساسات البحتة ، والاحتفاظ بها أطول مدة قد تكون ضرورية ، حتى نستطيع أن نلحظها · وهذا يعني كذلك تثبيت الفعل الذي نعتمد عليه في شعورنا بها ، اذ أن المحسوس المعطى لن يستطيع الظهور الا في حالة قيام فعل مناسب له ، والمحسوس المعلق يدل على قيام فعل لاحساس معلق · ولو كانت الاشارة هناك الى الاحساس البحت ، لما كان لهذه العبارات أي معنى ، الا أن الاشارة خاصة بالاحساسات بعد تغيرها بفعل الوعي · ولقد سبق أن رأينا كيف يحدث هذا التغير بوجه عام · فالنفس الواعية لا تظل خاضعة لمشاعرها ، اذ هي تستطيع الانتقاء ، وعزل أي عنصر متضمن في هذه المشاعر وتركيز الانتباه عليه · وفضلا عن ذلك ، وعندما يتحقق ذلك ، يتخذ الشعور الذي انتبه له على هذا الوجه بالنسبة الى تجربة النفس جملة ، طابع الفكرة لا طابع التأثير · فهو لا يتحكم ، بل يطيع · وهو لا يقرر رد الفعل الخاص بالنفس ، بل يمثل هيمنة النفس على ما يتبعها ·

ولو طبقنا هذا الكلام على الحالة الخاصة بالمحسوسات لحصلنا على النتيجة الآتية : في تيار الاحساسات تحل صيغة من جملة صيغ مجال الحس محل الأخرى · كان يركز الانتباه نفسه مثلا الآن على جانب من هذا المجال مثل هذه البقعة القرمزية · وعندما أنظر اليها يتراءى لي اللون الأحمر وقد بدأ يضمحل بالفعل · فهو يتجه الى الابهام بفعل تراكب الصورة التي تجيء في أثره والتي تعتم اللون القرمزي في تزايد يستمر لحظة بعد أخرى · على أنني أستطيع أن أحدث بانتباهي الى اللون القرمزي وجاهل كل شيء آخر نوعا من التعويض لما حدث من عتمة · وموالاة اعادة تركيز الانتباه هذه أمر مألوف وعادي ، بحيث اننا لا نقدر على التعرف اليها أثناء حدوثها الا بصعوبة · اذ يلزم بذل جهد معين لاكتشاف أن كل لون نراه يبدأ في التغير بعد اللحظة التي بدأنا نراه فيها · وعندما يتحقق ضبط انتباهنا هكذا فاننا لا ندع أجهزتنا الحسية

تعمل وفقا لطريقة مختلفة· فنحن لا نرفع أي محسوس من تياره الأصلي، بل نحصل على نوع جديد من التجربة بتحركنا ــ كما يمكن القول ــ مع تيار الاحساسات بحيث تصبح النفس والموضوع (ان صح القول) فى حالة سكون نسبى لوقت يستطاع تقديره · وما فعلناه هوبغير شك شيء هين للغاية ، الا أن هذا الشيء الهين عظيم الأهمية · اذ أننا قد حررنا أنفسنا هنيهة من تيار الاحساس ، واحتفظنا بشيء أمامنا مدة طويلة تكفى لكى نحقق النظر فيه مليا ، وفى نفس الوقت فاننا قد حولناه من تاثير الى فكرة · وبذلك نكون قد أصبحنا على وعى بسيادتنا على أنفسنا وقضينا على سيادتها علينا · فلقد طالبناها بأن تسكن فسكنت ، وان كان هذا قد حدث لحظة فحسب ·

واللحظة تعنى برهة قصيرة من الزمن · فالى أى حد هى قصيرة ؟· الى أى حد ينبغى لتيار الحس أن يحمل الصوت أو اللون ، والا تعرضت محاولة تعويض اختفائه التدريجى التى يقوم بها الوعى للاخفاق ؟ واضح أنه من المتعذر اعطاء أية اجابة قاطعة · فنوبة الغضب التى انقضت تترك أثرا منها واهنا فى مشاعرنا الفعلية بعد موالاة غمرها فى مشاعر من أنواع أخرى لفترة معينة غير محددة · وما دامت هناك اية آثار من هذا القبيل ، فان الانتباه يستطيع أن يلتقطها وأن يعيد بوساطة عملية مشابهة بناء الشعور الأصلى فى صورة فكرة · وهذه الآثار تبقى مدة أطول مما نميل الى الافتراض · ومن المحتمل الا يكون ما ندعوه تذكرا للانفعال شيئا آخر خلاف تركيزنا الانتباه على هذه الآثار التى تركتها فى مشاعرنا الحالية · ولعل الأمر بالمثل كذلك عند تذكر أى لون أو صوت أو رائحة· ولعل الذاكرة بهذا المعنى ــ الذى قد يكون مبهما بعض الشيء ــ لا تزيد عن انتباه جديد الى آثار أية تجربة حسية انفعالية لم تختف بعد كلية · وقد يفسر هذا الكلام لماذا يتعذر بعد انقضاء اية برهة من الزمن تذكر مثل هذه التجارب فتزداد صعوبة استحضار « فكرة اللون الأحمر التى نتصورها فى الظلام » ــ التى ذكرها هيوم ــ تبعا لطول فترة الزمن التى انقضت على آخر مرة صادفنا فيها تاثير اللون الأحمر ، بحيث اننا نرى أنفسنا فى النهاية عاجزين عن استحضارها بالمرة ·

هذا هو المعنى الذى مازلنا قادرين على ربطه بقاعدة هيوم الخاصة بأن كل الافكار مستمدة من تاثيرات · ومازلنا نقبل هذه القاعدة باعتبارها تروت حقيقة لم تبطل برغم اساءة تطبيق هيوم لها فى حالة التصورات ·

٦ ـ الوعى والخيـــال

مازال أمامنا طريق طويل ينبـغى أن نسير فيه قبـل أن نستطيع القيام بتبرير كامل لطريقـة استخدام فلاسـفة اللغة الطبيين لكلمة « محسوسات » · فهم يتكلمون مثـل اناس اعتـادوا استحضار الأرواح من أغوار عميقة ، ولا يشعرون بأى شك فى قدومها · فهم لا يرضون عما يقـوم به الوعى من تثبيت للتـأثير امدا قصر أو طال فى الفكرة ، وهو ما حاولت شرحه فى القسم السـابق · وهـم لا يقنعون باسـتحضار المحسوسات التى اختفت وحدها · بل يريدون كذلك اسـتدعاء أشياء أخرى لم تظهر لهم اطلاقـا · اى أنهم يريدون معرفـة أية محسوسات ستكون لهم فى الحالات الافتراضية ، وما الذى لدى الآخرين منها الآن · ولا جدال فى أنه بالامكان تحقيق هذه المعجزات ، الا أنها لن تحدث بفعل عملية الوعى وحدها · انهـا لا تحدث الا عند تنمية الوعى الى فهم ، أو عندما يكمله الفهم · « فالتجـربة » التى يشير اليها هؤلاء الفلاسفة بعيدة تماما عن كونها حسية فحسب ، اذ أنها تعتمد فى وجودهـا على تفكير كامل النمو ·

غير أن هذا قد ينقلنـا بعيدا عن موضوع هذا الكتاب · فمهمتنا الحالية هى التساؤل : كيف يتصل تصور الخيـال الذى شرح فى هذا الفصل بتصور الخيال الذى سبق تقديمه فى الفصل التاسع ، ولا جدال فى ظهور اختلاف بين للغاية بين الشيئين ؟ · ولو صح أنه قد تم الاهتداء الى كليهما بعد تحليـل التفرقة التى أقامهـا هيوم بين التأثير والفكرة ، لأمكن المرء أن يستنتج أنه ما لم يكن تحليلنا خاطئا ، فان هيوم قد خلط شيئين مختلفين تماما ، عبر عنهما باستخدام نفس الكلمات · وعلينا الآن أن نسأل : الهذا الاستنتاج ما يبرره ؟ ·

ولقد أدركنا فى الفصل السابق الفارق بين التأثيرات والأفكار على أنه شيء مساو للفارق بين المحسوسات الحقـة والمحسوسات المتخيلة ، وقررنا ان هذا يعنى التمايز بين المحسوسـات التى فسرها الفـكر والمحسوسات التى لم يقم بتفسيرها على هذا الوجـه · وهنا قد أدركنا هذا الفارق شيئا مماثلا للفارق بين المشاعر البحتة والمشاعر بعد تحورها بفعل الوعى (الذى أدى الى نتيجة مزدوجة هى التحكم فيها وتثبيتها) ·

ولنبدأ فى النظر فى الفارق الثـانى ، أى الفـارق بين الفكرة بوصفها شعورا لم يفسره الفكر ، والفكرة بوصفها شـعورا قد ثبته

الوعى ، ومهيمن عليه ولعلنا نذكر أننا قد بينا فيما سبق (انظر ص ٢٠٦ ــ ٤) وجوب اعتماد العمل الخاص بتقرير صلة بين شيئين على شىء سابق له ، وبعبارة أخرى وجوب (الامساك) بهذه الأشياء أمام العقل بطريقة تساعدنا على مقارنتها بعضها ببعض ، ومن ثم يتسنى لنا ادراك كيف تتشابه ، وما الى ذلك . فعلينا ان نعرف ماهية كل منها فى ذاتها قبل أن نقرر كيف تتحقق الصلة بينهما . ومعرفة ماهية أى شىء معطى فى ذاته ليس بطبيعة الحال أمرا مماثلا لمعرفة اى نوع من الأشياء ينتمى . فقولنا عن شىء رأيناه « هذه بقعة حمراء » يعنى تجاوز معرفة ماهيته فى ذاته . فهو يعنى النظر فى صلته بنسق قائم من الالوان ذوات مسميات مقررة . والقول بان « اللون الأحمر هنا الآن » يعنى ذهابنا حتى الى ما هو أبعد من ذلك . فهو يعنى أننا قد نظرنا الى الشىء كذلك باعتباره موضوعا مع الأشياء الأخرى فى نسق من الصلات المكانية والزمانية . ومعرفتنا بماهية الشىء فى ذاته ــ لو أردنا التعبير عنها بالكلمات ــ يمكن أن تقرر فى جملة مماثلة للجملة الآتية : « ان هذا هو ما ارى » . وقد يكون التعبير الأنسب هو « هذا هو كيف أشعر ، لأننى عندما أصف فعلى بأنه فعل رؤية أكون قد قمت بالتفرقة . ان هذا هو الشىء الذى ينبغى أن نتمكن من قوله قبل أن نبدأ التفسير ، أى قبل البحث فى الصلات . وتتحقق لنا القدرة على الافصاح عن ذلك ، لا اعتمادا على الاحساس البحت ، بل اعتمادا على الوعى بالاحساس . وما جعلنا قادرين على هذا الافصاح هو أننا بفعل الانتباه قد قمنا بانتقاء بعض عناصر صادفناها فى مجال الاحساس وثبتناها ، كما أننا اعتمدنا على اختيار بعض عناصر مناظرة فى الفعل الحسى .

من هذا يتضح ان البيانين اللذين قدمتهما عن « الخيال » أو « الأفكار » ليسا متضاربين ، لأن اى شعور قد أصبحنا على وعى به لا يعنى أكثر من شعور معد للتفسير ، وليس شعورا قد بدأنا فى تفسيره . وعلى العكس ، فان الشعور غير المفسر ــ ان كان هذا يعنى شعورا معدا للتفسير ــ لن يعنى غير الشعور الذى أصبحنا على وعى به . فالبيانان اذن ليسا متوافقين فحسب ، بل هما متكاملان ، ويتحتم رجوعهما الى نفس الشىء .

والأمر مختلف فى حالة التفرقة الأولى ، أى القائمة بين التأثير بوصفه محسوسا حقيقيا (يعنى محسوسا قد تم تفسيره بوساطة الفكر) والتأثير بوصفه شعورا بحتا . فنحن فى الواقع قد فرقنا بين ثلاثة اطوار يمر بها الشعور : (١) أولا ــ الشعور عندما يكون شعورا بحتا ، اى أدنى

من مرتبة الوعى . (٢) ثانيا ـ الشعور الذى عندما نصبح على وعى به . (٣) ثالثا ـ الشعور الذى أصبحنا على وعى به ، وقررنا صلته بالأشياء الأخرى علاوة على ذلك . ولا داعى للتساؤل هل ثمة انفصال فى الزمن فى بعض الأحيان ، أو على الدوام بين هذه الأطوار ، لأن صلتها الجوهرية منطقية وليست فى زمان . فاذا كانت (ب) تعنى افتراض وجود (أ) افتراضا سابقا من الناحية المنطقية ، فان هذا لا يعنى ضرورة وجود (أ) فى ذاتها قبل ظهور (ب) الى الوجود . فالصلة المنطقية يمكن أن تحدث حتى ان ظهر الاثنان الى الوجود فى نفس الوقت .

ومن بين هذه الأطوار الثلاثة ، قد جعلنـــا ما جاء فى (٢) مساويا لما عناه هيوم بالفكرة . والخاصيتان اللتـــان ظهرتا ، واللتان رأيناهما متوافقتين ومترابطتين بحق هما الصلتان اللتان تحدثان بين (٢) ، (١) ، وبين (٢) ، (٣) على التعاقب . والسبب الذى جعلهما تبدوان متناقضتين هو اننا لم نكن قد فرقنا بعد بين (١) ، (٣) ، ولقد أنهينا الفصـــل السابق بتفسير لكلمة « تاثير » وفقا للمعنى (٣) . وفى هذا الفصل ، قد فسرناها وفقا للمعنى (١) . والحقيقة ان هيوم لم يفرق بين المعنيين . فالتاثير عنده يختلف عن الفكرة من ناحية قوته ووضوحه فحسب . الا أن هذه القوة قد تكون من أحد نوعين . فقد تكون قوة الاحساس الفطرية التى لم يتم بعد خضوعها للفكر ، أو قد تكون القوة الراسخة للمحسوس بعد أن تم رسوخه فى سياقه بواساطة عمل الفكر التفسيرى . ولم يدرك هيوم الاختلاف ، وكان اخفاقه lomnosa bereditas (ميراثا متاعبه أكثر من فوائده) لكل الفلاسفة الذين جاءوا بعده ، أو على الأقل لكل الفلسفات التى تتبع الجناح التجريبى فى تراثنا . فلقد شاع عند هذه الفلسفات القول بأن العالم الذى نعرفه هو شىء ما قد انشىء من مادة حسية ، وان أحكامنا الخاصة به تعتمد اساســا على التجربة ، واننا نتحقق منها بعد ذلك بالرجـوع الى التجربة أيضـا ، باعتبار التجـربة تعنى مســتودعا أو ـ حصيلة ـ من الأشياء التى تدعى بالمادة الحسية . ولقد رأينا أنه عند الاستعمال السائد لهذه الكلمات والكلمات المقاربة لها لم يلتفت الى تفرقة هيوم بين التاثيرات والأفكار ، وهو ما عاد بأوخم العواقب . وفى بداية هذا القسم رأينا شيئا أبعد من ذلك . فقد رأينـا عدم اقتصار استخدام الكلمة للدلالة على كل من (١) ، (٢) . اذ هى تسـتخدم الدلالة كذلك ـ وغالبا ـ عن (٣) . فكلمة مادة حسية أو محسـوسة ، لاتستخدم الدلالة على شىء معطى فى الاحساس فحسب ـ وفى هذه الحالة فانها تختفى فورا مرة أخرى ـ أو للدلالة على شىء قد ثبت بفعل الوعى أو الخيال ـ وفى

هذه الحالة يكون المجال الوحيد الذى يمكن أن نستحضر منه هو الاحساس السابق ، بل تستخدم الدلالة على شىء يتم اختيارها اعتمادا على استدلال الفهم • فلو جرت العادة على الخلط بين كل هذه الأشياء الثلاثة ، لوجب وقوع جانب من اللوم على هيوم ، الا اذا كنت قد أخطأت فى فهمه •

٧ ـ الوعى والحقيقة

يحول فعل الوعى ـ كما رأينا ـ التأثير الى فكرة ، أو يحول بمعنى آخر الاحساس الخام الى خيـال • وهناك ترادف بين كلمة « وعى » وكلمة «خيـال» اذا نظر اليهما باعتبارهما كلمتين دالتين على نوع معين من التجربة، او مرتبة من مراتبها • فهما تدلان على شىء واحد هو مرتبة التجربة التى يحدث فيها هذا التحول • الا أنه فى نطـــاق أية تجـربة مفردة من هذا النوع ، يوجد تمايز بين ما أحدث هذا التحول ، وما تعرض له • والوعى هو أول هذين الشيئين والخيـال هو ثانيهما • فالخيال اذن هو الشكل الجديد الذى يبدو فيه الشعور بعد تحوله بفعل الوعى •

هذا يؤيد الرأى الذى جاء فى نهاية الفصـل الثامن بأن الخيـال مرتبة متمايزة من التجربة تقع فى موقف وسط بين الاحساس والفهم • فهو يمثل نقطة التقاء عالم الأفكار بعالم التجربة النفسية البحتة • فاذا أردنا اعادة ذكر هذا البيان ، استطعنا القول بأن المحسوسات فى صورتها الأصلية ليست هى التى تزود الفهم بالمادة الحسية ، بل هى المحسوسات بعد أن تحولت الى أفكار الخيال بفعل الوعى •

ولقد ذكرت فى الفصل الثامن بيانا أوليا عن بناء التجربة ، اعتمد على تمايز بين طرفين هما : الشعور والفكر • ويبدو الآن أننى قد عدلت عن هذا الرأى ، واستعضت عنه بتمايز بين ثلاثة أطراف ، فيه يبدو الوعى مرتبة متوسطة فى التجربة تربط بين الطرفين الآخـــرين • الا أن هذه ليست نيتى • فالوعى ليس شيئا آخر غير الفكر : انه الفكر ذاته ، الا أنه مرتبة من الفكر لم تبلغ بعد مرتبة الفهم • فما قصدته بالفكر فى الفصل الثامن ـ كما نستطيع أن نتبين الآن ـ لم يكن الفكر بأوســـع معانيه ، أى الذى يتضمن الوعى ، بل كان الفكر فى معنى أضيق هو الفكر النموذجى par excellence أو التفهم intellection • وكل ما قيل عن الفكر مع ذلك فى القسم الأول من هذا الفصـــل لا ينطبق على التفهـم intellection فحسب ، بل ينطبق على الفكر بوجه عام ، ومن ثم فانه ينطبق على الوعى • وغاية هذا القسم هى التوسع فى الكلام عن هذه النقطة •

ومهمة الفهم هي ادراك الصـــلات أو انشاؤها . وهذا العمـل كما فسرت في الفصل الثامن يتخذ مظهرين . أحدهما أولى والآخر ثانوى . فالفهم في مهمته الأولى يدرك الصلات بين الأطراف التى أسـميناها فى الفصل الثامن بالمشاعر . الا اننا ندرك الآن أن هذه التسمية لم تتسم بالدقة . فما ادعوه الآن بالتأثيرات ليس المشـاعر الفطرية التى تنبع التجربة النفسية البحتة . انهـا هذه المشـاعر بعد أن تحولت بوساطة الوعى واصبحت افكارا . والفهم فى مهمته الثانيـة يدرك الصلات بين افعال التفهم فى اول مراتبه ، أو بين ما نفكر فيه فى مثل هذه الأفعال .

والوعى فعل من افعـال الفكر لولاه لما توفرت لنـا كلمات يستطيع الفهم فى صورته الأولى أن يكتشف صلات بينها ، او ما استطاع انشـاء هذه الصلات . من هذا يتضـح أن الوعى يعنى الفكر فى شكله الأصلى الأساسى المطلق .

وباعتباره فكرا ينبغى أن يتوفر له الازدواج القطبى الذى يتصف به الفكر فى معناه الأصلى . فهو فعل يمكن أن يحسن تحققه أو يساء ، أى ان تفكيره قد يكون صحيحا أو باطلا . غير أن هذا الكلام يبدو محيرا . فلما كان الوعى غير معنى بالصلات بين الأشياء ، ومن ثم فانه لايفكر فى صورة تصورات أو تعميمات ، فلذا فانه لا يخطىء كما يفعل الفهم بارجاع الأشياء الى التصورات الخاطئة . وعلى سبيل المثال ، هو لايستطيع التفكير فى ان « هذا كلب » عندما يكون الشىء الماثل أمامه قطا . ولو كانت الجملة التى يعبر فيها الوعى عما يفكر فيه ـ كمـا سبق القول ـ جملة مماثلة للجملة الآتية : « ان هذا هو كيف اشعر » ، لبدا تعذر احتمال اعتبار هذا الحكم باطلا . وفى هذه الحالة سيتميز الوعى بأنه نوع من الفكر غير قابل للخطأ . وهذا قد يكون مساويا للقول بأنه ليس نوعا من الفكر على الاطلاق .

الا ان الحكم : « ان هذا هو كيف اشعر » يحتمل نقيضا . فله مقابل هو : « ليس هذا هو كيف اشعر » . وتقريرنا هذا الحكم يعنى نفى مقابله . وحتى اذا لم يخطىء الوعى بالفعل اطلاقا ، فانه سيظل يشارك كل صور الفكر فى اعتماده على نفى الخطـا . والوعى الحق اعتراف لانفسنا بمشـاعرنا ، والوعى الباطل قد يعنى انكارا لهذه المشـاعر ، او بعبارة اخرى انه يعنى ادراك « ان هذا الشعور ليس شعورى » .

واحتمال مثل هذا الانكار متضمن بالفعل فى قسمة التجربة الحسية الانفعالية الى « تجربة ينتبه اليها » و « تجربة لاينتبه اليها » ، وادراك ان التجربة التى ينتبه اليها هى « تجربتى » . ولو ادرك اى شعور معطى على هذا الوجه فانه سيتحول من تأثير الى فكرة ، ومن ثم فانه يخضع للوعى ، او يتم ترويضه . فاذا لم يتم ادراكه ، فانه سيمضى ببساطة الى الجانب الآخر من الحد الفاصل ، اى انه سيترك بغير انتباه اليه ؛ او يتجاهل . غير أن هناك احتمالا ثالثا وهو حدوث اخفاق فى الادراك . فقد تحدث محاولة الا انها تثبت فشلها . وهو مثل يتشابه مع قيامنا بايواء حيوان متوحش فى بيتنا على أمل استئناسه ، واذا أقدم هذا الحيوان بعد ذلك على العض ، فاننا نثور ونتركه لسبيله ، فما آويناه بالبيت بدلا من أن يصبح صديقا قد غدا عدوا .

ومن الواجب أن أسوق بعض البينات لتوضيح هذا التشبيه . فاولا ـ نحن نوجه انتباهنا الى شعور معين أو نصبح على وعى به ، ثم بعد ذلك ننزعج مما ادركنا ، لا لأن الشعور بوصفه تأثيرا قد كان تأثيرا مزعجا ، بل لأن الفكرة التى حولناه اليها قد أثبتت أنها فكرة مزعجة . فنحن لانعرف كيف نخضعها ، ونشعر بانقباض عند الاقدام على المحاولة . ولذا نتنازل عنها ، ونتجه بانتباهنا الى شىء أقل رهبة .

وانا اسمى هذه الحالة : « افساد الوعى » . اذ أن الوعى قد سمح لنفسه بالارتشاء أو بالتعرض للفساد أثناء أداء مهمته ، فقد انصرف عن القيام بمهمة شاقة ، واتجه الى القيام بمهمة هينة . وهذه الحقيقة مالوفة تماما ، وبعيدة للغاية عن أن تكون مجرد احتمال . ولنعد الى مثل الطفل الذى اصبح على وعى بنفسه . فهو بعد ان كان يولول آليا لمجرد الغضب قد غدا على وعى بذاته ، وادرك ان الغضب شعور خاص به . هذه الحالة الجديدة لو امكن تنميتها بصورة صحيحة ، فستجعله قادرا على التحكم فى الغضب ، أما اذا كان المرغوب ليس سوى تجنب الخضوع لهذا الغضب ، فان هذه الحالة قد تسفر عن أحد أمرين . وما يحدث فى الحالة الأولى ، هو تجنبنا تحكم شعور ما ،بالانتباه الى شعور آخر . كان ينصرف الطفل عن الانتباه الى غضبه فيتوقف العويل . وفى الحالة الثانية ، ما يحدث هو تجنبنا تركيز انتباهنا على المشاعر ذاتها التى تهدد بالتحكم فينا ، ومن ثم فاننا نتعلم كيف نتحكم فيها .

والشعور الذى انصرف عنه الانتباه ، سواء أحدث هذا بتوجيه اب احمق او مربية حمقاء ، أم نتيجة لسوء تصرفنا ، لن يسقط من الانتباه

نهائيا . لأن الوعي لا يتجاهله ، بل ينكره . وسرعان ما نتعلم كيفيـــة الاتكاء على هذا الانخداع النفسي ، بأن نجعل الآخرين مسئولين عن التجربة التي تم انكارها ، كما يحدث عندما نتناول الافطار ونحن في حالة غضب ونرفض الاعتراف بنسبة انحراف المزاج الذي ظهر بوضوح في هذا الجو البينـــا ، ونشعر بتبرم عنـــدما تظهـــر علامات الضيق على جميع أفراد العـــائلة .

والنقائض التي يتصف بها الوعي باعتبـاره صورة من صور الفكر تؤثر في الخيالات التي يقوم بانشائها . فاذا فسد الوعي شاركه الخيال في هذا الفساد . وفي التخيل الصرف لأي شيء ، أيا كان ، لا وجود لهذا الفساد . فالخيال هو مجرد عنصر في تجربتي الحسية الانفعالية أركز عليه انتباهي ، وبذلك أثبت هذه التجربة في صورة فكرة . ولا وجود لأي عنصر في تجربتي ليس من حقه التمتع بمثل هذا الحق ، ومن ثم فان الخيال في صورته الصرفة لا يمكن اطلاقا أن يكون فاسدا ، الا أنه اذا حدث أن أنكر الوعي أي عنصر من عناصر التجربة ، فان هذا العنصر الذي يتركز عليه الانتباه والذي يدعي الوعي أنه يمثله ، سيصبح أكذوبة . فهو في ذاته يتبع بحق الوعي الذي يطالب به . والوعي عندما يقال « هكذا أشعر » فانه يقول شيئا حقيقيا . ولكن العنصر المنكر عندما يقرر حكما معارضا لذلك بالقول : « ان هذا ليس ما أشعر به » . في هذه الحالة فانه يكون قد وصم هذه الحقيقة بالخطأ . فالصورة التي رســمها الوعي لتجربته لا تعد صورة منتقلة (أي تعد حقيقة ما دامت قد حققت مهمتها) . انما هي صورة مختزلة على طريقة باودلر ، أي ما حذف منها قد جعلها باطلة .

ولقد سبق للسيكولوجيين بالفعل وصف ما يصادفه الوعي من افساد بطريقتهم الخاصة . اذ أسموا انكار التجارب « كبتـا » ، وأسموا نسبة هـذا الأمر للآخرين « ابرازا » وأسموا تجميد التجارب في صورة كتلة من التجربة متجانسة في ذاتها (وهو ما يتحقق بالفعـــل للتجربة لو تم الانكار بطريقة منهجية) انفصاما ، كما أسموا انشاء أية تجربة مختزلة على طريقة باودلر تعترف بأنها تجربتنا « استرسالا في الوهم » . وبينوا كذلك العواقب الوخيمة التي يتعرض لها من يعاني فســـادا في الوعي ، عندما يصبح أمرا معتادا . ولقد جاء بنفس هذه التعاليم منذ أمد بعيد سبينوزا الذي شرح افضل من أي مفكر آخر معنى الوعي الصادق وأهميته أساسا لحياة عقلية سليمة . فمشكلة الأخلاق عنده هي مسألة كيف يسيطر الانسان على المشــاعر ، باعتبارها هي التي جعلته مغلوبا على أمره بحيث

تتحول حياته من خضوع مستمر للأهواء passio ومعاناة من الاشياء ، الى actio أو عمل مستمر ، أو انجاز للأشياء . والاجابة التى جاء بها بسيطة الى حد يدعو الى الدهشة ، فقد قال : Affectus qui passio est, desinit esse passio, simulatique eius claram et distinctam formamus ideam (كتاب الأخلاق ـ الجزء الخامس ـ القضية الثالثة) . وتعنى انه بمجرد اهتدائنا الى فكرة واضحة ومتمايزة عن الاهواء ، فانها ستتوقف عن كونها أهواء .

وزيف الوعى الفاسد لا ينتمى الى أى نوع من أنواع الزيف الشائعة المعترف بها . ونحن نقسم الزيف الى نوعين : اخطاء واكاذيب . وعندما تبلغ التجربة مرتبة الفكر ، يصبح الحد الفاصل بينهما صحيحا . واخفاء الحقيقة شىء ، والخطأ بحسن نية شىء آخر . غير أنه فى مرتبة الوعى لا وجود لحد فاصل بين الشيئين . اذ أن ما يوجد هو « بروتوبلازم » الزيف الذى ينبعثان منه عندما ينموان فيما بعد . والوعى الزائف عندما ينكر ملامح معينة من تجربته فانه لا يقترف خطأ بحسن نية ، لأن نيته ليست طيبة . انه يحجم عن الاقدام على شىء من واجبه مواجهته . الا أنه لا يخفى اية حقيقة . اذ لا وجود لأية حقيقة يعرفها ويقوم باخفائها . واذا لجأنا الى لغة المفارقات لقلنا انه يخدع نفسه ، الا أن هذا مجرد عجز فى وصف ما يحدث لأى وعى ، بعد تشبيهه بما يحدث عند مقارنة أى فهم بآخر (١) .

وحالة فساد الوعى ليست مجرد مثل للزيف ، انه مثل كذلك للشر . وقيام المحللين النفسيين بالتدقيق فى تتبع شرور معينة واهتدائهم الى هذا الأصل من ابرز اتجاهات البحث التى وفق اليها العلم الحديث ، واقيمها . وهى تتصل بالأسس العامة للصحة العقلية التى وضع سبينوزا أساسها ، مثلما تتصل الأبحاث المفصلة فى نسبية الطبيعة بمشروع « العلم الكلى » للطبيعة الرياضية الذى وضع ديكارت أساسه .

والآن ، كما قسمنا الزيف الى اخطاء واكاذيب ، فاننا سنقسم الشرور الى شرور يعانى منها الانسان وشرور يرتكبها . وهذه الشرور تنقسم فى

---

(١) الوعى الزائف ـ فيما اعتقد ـ هو ما قصده افلاطون فى العبارة التى ترجمت بطريقة مؤسفة الى the lie in the soul (اكذوبة فى الروح) ـ الجمهورية (A — C. — ٣٨٢) .

حالة عدم تأثيرها على صلة الانسان بما يحيط به ، واقتصارها على التأثير في أحواله الجسمانية والعقلية الى مرض وإثم ·

ولا تتبع أعراض أى وعى فاسد وآثاره ، أية حالة من هاتين الحالتين· اذ انها لا تعد على وجه الدقة ، جرائم أو شرورا ، لأن ضحاياها لم يختاروا التورط فيها ، كما انهم لا يستطيعون الفكاك منها عندما يصممون على اصلاح سلوكهم · فهذه ليست أمراضا بالضبط ، لأنها لا ترجع الى خلل وظيفى ، او الى تأثير قوى معادية على من يعانى منها ، بل ترجع الى سوء تصرف صاحبها · وفى حالة مقارنتها بالمرض ستبدو اقرب الى الشر · كما انه فى حالة مقارنتها بالشر ، ستبدو اقرب الى المرض ·

والحق يقال انها نوع من الشر البحت ، او الشر الذى لم يتحدد ، أى من الشر فى ذاته الذى لم تتم قسمته بعد الى شر يعانى منه أو كارثة ، وشر يرتكب أو اثم · ومسألة هل يعانى صاحب هذه الشرور نتيجة لسوء حظه أو بسبب خطئه مسألة لا وجود لها · فهو فى موقف أسوأ من موقفى من يتعرضان للحالتين البديلتين المشار اليهما · اذ ان السيىء الحظ قد يظل محتفظا بسلامته ، كما قد يظل الشرير محتفظا بسعادته · اما من فسد وعيه فلا يتوقع أن تحدث له أية ظروف مخففة تنبعث من باطنه ، او تجىء له من خارجه · فمادام الفساد قد تحكم فان هذا يعنى ضياع روحه بحيث لاتصبح جهنم فى نظره خرافة · ومهما قيل عن اهتداء ــ او عدم اهتداء ــ المحللين النفسيين الى طريقة لانقاذه ، او انقاذ من لم يبلغ عندهم هذا الشر شأوا بعيدا ، فان سعيهم فى هذا السبيل قد احتل بالفعل مكانا عظيما فى تاريخ حرب الانسان ضد قوى الظلام ·

٨ ــ خلاصـــــة

بلغنا الآن نقطة يستطاع عندها ان نستخلص من نتائج المناقشـــة نظرية عامة فى الخيال · فكل الفكر قائم على افتراض سبق وجــود الشعور · وكل القضايا التى تعبر عن نتائج افكارنا تتبع أحد نوعين · فهى اما احكام خاصة بالشاعر وتدعى فى هذه الحالة تجريبية ، او احكام خاصة بما يقوم به الفكر ، وتدعى فى هذه الحالة احكاما اولية **a priori** · · والفكر » هنا يعنى الفهم · والشعور لا يعنى الشعور بمعناه الحق ، بل يعنى الخيال ·

وللشعور الحق ، او التجربة النفسية طابع مزدوج . فهى احساس وانفعال . ونحن قد ننتبه أساسا ، أو نقتصر فى انتباهنا على جانب أو آخر . أما تجربة الشعور ، كما تصادفها بالفعل ، ففيها وحدة محكمة تجمع بين هذين الجانبين . فكل شعور يضم الناحيتين الحسية والانفعالية معا . من هذا يتضح أن الشعور الحق تجربة فيها يحتكر مجال نظرتنا ما نشعر به الآن . وما شعرنا به فى الماضى أو سنشعر به فى المستقبل ، أو قد نشعر به فى مناسبة مختلفة لا يتمثل لنا اطلاقا ، ولا يعنى أى شىء فى نظرنا . والواقع أن هذه الأشياء لها معنى بالطبع فى نظرنا ، وبامكاننا أن تكون فكرة عنها ، أحيانا تكون صحيحة الى حد ما بغير جدال . غير أن هذا يرجع الى قدرتنا على القيام بأشياء أخرى ، الى جانب الشعور الصرف.

واذا أكدت اية صلة بين ما أشعر به الآن وما شعرت به فى الماضى أو ما أتوقع الشعور به فى ظروف مختلفة ، فان تأكيدى لن يستند الى مجرد الشعور الخالص . اذ أن الشعور البحت حتى اذا استطاع أن يعرفنى ما أشعر به الآن ، فانه لن يستطيع تعريفى بالطرف الآخر من الصلة ، ومن هنا تكون المادة الحسية المزعومة التى توصف وكأنها منظمة فى عائلات أو فئات أو ما شابه ذلك ، ليست هى نفس المشاعر كما تحدث لنا بالفعل ، أى محسوسات ذات شحنات انفعالية خاصة بها . انها ليست حتى مجرد العنصر الحسى فى هذه المشاعر بعد تعقيمها وتجريدها من شحنتها الانفعالية . انها شىء بعيد الاختلاف . وفضلا عن ذلك ، فان الشعور البحت لن يستطيع تعريفى حتى بما أشعر به الآن . فانا اذا حاولت تركيز انتباهى على هذا الشعور الحاضر حتى أستطيع تبين جانب من طابعه ، فسأرى أنه قد تغير بالفعل قبل أن أتمكن من تحقيق ذلك. واذا نجحت فى تحقيق ذلك ، وهو الاحتمال الآخر (وواضح أننا قادرون على النجاح والا ما كان باستطاعتنا أن نعرف عن الشعور أى أشياء من التى سبق لنا بيانها بالفعل) ، فمن الواجب تثبيت الشعور الذى أنتبه اليه أو ابقاؤه بطريقة ما حتى أتمكن من دراسته . وهذا يعنى أنه ينبغى أن يتوقف عن كونه شعورا بحتا ، وأن يمر بمرحلة جديدة فى وجوده .

هذه المرحلة الجديدة لا يهتدى اليها اعتمادا على عملية سابقة لفعل الانتباه ، بل يهتدى اليها اعتمادا على هذا الفعل ذاته . والانتباه ـ أو الدراية ـ فعل مختلف عن الشعور البحت ، يقوم أساسا على افتراض سبق وجود الشعور . وماهية وجوده هو أنه بدلا من أن تشغل الاحساسات والانفعالات الحاضرة مجال نظرتنا كله ، فاننا نستطيع كذلك أن نكون

على دراية بأنفسنا باعتبارها القائمة بالشعور بهذه الأشياء • ومن الناحية النظرية يؤدى هذا الفعل الجديد الى اتساع مجال نظرتنا ، التى تتسع نتيجة لهذا الفعل لفعل الشعور كما تتسع للشىء الذى يتم الشعور به • ومن الناحية العملية ، يؤكد هذا الفعل ذاتنا باعتبارنا أصحاب هذه المشاعر • واعتمادا على هذا التأكيد الذاتى ، فاننا نتحكم فى مشاعرنا ، لأن هذا يعنى أنها لم تعد تجارب تملى نفسها علينا بغير درايتنا ، بل أصبحت تجارب تمارس فيها فاعليتنا - ومن ثم تحل سيطرتنا عليها محل سيطرتها الفطرية علينا • فمن ناحية ، يصبح باستطاعتنا الوقوف فى وجهها بحيث لايمكنها تقرير أفعالنا بدون قيد أو شرط • ومن ناحية ثانية ، يصبح بامكاننا اطالتها واستحضارها وفقا لمشيئتنا • وهكذا تكون قد تحولت من تأثيرات حسية الى افكار للخيال •

وبعد اكتسابها هذه القدرة الجديدة ، وانتهاء سيطرتها علينا ، وخضوعها لارادتنا ، فانها تظل مشاعر ، أى مشاعر من نفس النوع كما كان حالها من قبل ، الا أنها لم تعد مجرد احساسات ، بل أصبحت ما ندعوه بالخيالات • ومن جهة ، لا يختلف الخيال عن الاحساس ، اذ أن الأشياء التى نتخيلها هى بعينها الأشياء التى نتمثلها فى الاحساس البحت (كالألوان وغيرها) • ومن جهة أخرى ، هناك اختلاف ساحق ، وذلك بعد أن تم ترويضها وايلافها وفقا للطريقة السابق ايضاحها • وفعل الوعى هو الذى اضطلع بهذا الترويض ، وهو نوع من الفكر •

وعلى وجه التحديد هو نوع من الفكر يقع قريبا من الاحساس أو الشعور البحت • وكل تقدم أبعد فى الفكر يستند اليه ، ولا يتعامل مع الشعور فى حالته الفطرية ، بل مع الشعور بعد تحوله هكذا الى خيال (١) • ولبحث التشابه والاختلاف بين شعور وآخر ، ولتصنيفه أو تجميعه فى أنواع أخرى من الأنساق غير الفئات ، ولتخيله فى سياق

---

(١) انظر كتاب كانط : (نقد العقل الخالص) (٧٨ ـ A ـ ١٠٢ — B، ترجمة كمب سميث ص ١١٢ ، وفيه وصف الخيال بأنه (ملكة عمياء لا غنى عنها) تقع فى موقع وسط بين الاحساس (ويعنى الفعل المتصل بالمحسوسات الحقة لا ـ المادة الحسية ـ أو المحسوسات المحولة الى افكار كما هو الحال عند التجربة الحديثة) وبين الفهم • وهذا يتوافق مع مذهب هيوم القائل بأن المعرفة تعنى بالأفكار وليس بالتأثيرات ، الا أن كانط لم يتوسع فى الفكرة التى أوحى بها هنا ، الا فى فصل « Schematism of the categories » المظيم الاهمية ، (والذى اسىء بوجه عام فهمه لهذا السبب) •

زمني وعلم جرا ، من الواجب أولا أن ينتبه الى أى شعور يتأمل على هذا الوجه ، وأن يثبت أمام العقل بوصفه شيئا له طابع يخصه · وهذا الانتباه يحوله الى خيال ·

والوعى نفسه لايفعل أى شيء من هذه الأشياء · فمهمته مقصورة على تمهيد الطريق لها · وهو فى ذاته لا يفعل شيئا سوى الانتباه الى أى شعور ينتابنى هنا والآن · وعند انتباهه الى أى شعور حاضر ، يقوم بتثبيت هذا الشعور ، وان كان هذا يتحقق على حساب تحوله الى شيء آخر جديد ، لم يعد مجرد شعور بحت (تأثير) ، بل أصبح شعورا مروضا او خيالا (فكرة) ، الا انه لا يقارن بين فكرة وأخرى · فاذا افترضنا اننى قمت أثناء انشغالى بأية فكرة على هذا الوجه باستدعاء فكرة اخرى ، فان الفكرة الجديدة لن تظهر الى جانب الفكرة القديمة باعتبارهما تجربتين متمايزتين أستطيع كشف أية صلات بينهما · فالفكرتان تمتزجان فى فكرة واحدة ، فتظهر الفكرة الجديدة نفسها تلوينا خاصا للفكرة القديمة ، أو تحويرا لها · وهكذا يتشابه الخيال مع المشاعر فى أن موضوعه لا يتألف من كثرة من الأطراف بينها صلات ، بل هو وحدة مفردة لاتتجزأ ، أو مجرد هنا والآن · فالتصورات الخاصة بالماضى والمستقبل والممكن والفرض لا معنى لها عند الخيال ، كما هو الحال عند الشعور ذاته · انها تصورات لا تظهر الا فى حالة تقدم لاحق للفكر ·

لهذا السبب ، عندما يقال ان الخيال قادر على استدعاء الشعور وفقا لمشيئته ، فان هذا لا يعنى أننى عندما اتخيل ، فاننى اكون فى البداية فكرة للشعور ثم بعد ذلك اقوم باستدعائها الى حضرتى ـ ان امكن القول ـ باعتبارها شعورا حقا · كما انه لا يعنى أننى أستطيع أن اعرض فى مخيلتى مختلف المشاعر التى قد أستمتع بها واستحضر من بينها ما يروقنى · وتكوين فكرة عن الشعور يعنى بالفعل الشعور بها فى الخيال · هذا يعنى أن الخيال « أعمى » أى أنه غير قادر على التكهن بنتائجه اعتمادا على تصورها باعتبارها غايات ، قبل ممارسته لها · والحرية التى يتمتع بها ليست حرية انجاز أية خطة ، أو حرية اختيار بين خطط بديلة ممكنة · فهذه خصائص متقدمة تتبع مرحلة تجيء فيما بعد ·

والى نفس هذه المرحلة التى تجيء فيما بعد تنتمى التفرقة بين الصدق والخطأ ، اذا نظر اليها باعتبارها تفرقة بين بيانات صادقة وبيانات باطلة عن الصلات بين الأشياء · الا أن هذه التفرقة تنطبق من ناحية

خاصة على الوعى ، ومن ثم على الخيال • فالوعى لن يستطيع اطلاقا الانتباه الى أكثر من جزء من المجال الحسى الانفعالى الشامل ، الا انه اما أن يعترف بهذا الجزء من المجال شيئا ينتمى اليه ، أو يرفض الاعتراف به • وفى الحالة الأخيرة لا تتجاهل مشاعر معينة بل تنكر ، فان النفس الواعية تنكر مسئوليتها عنها ، وبذلك تحاول التهرب من الخضوع لها ، ولا تبالى باخضاعها لها • وهذا هو « الوعى الفاسد » الذى يعد مصدر ما اسماه السيكولوجيون بالكبت • وما يتخيله هذا الوعى يسهم فى فساده • فهو لايجىء الا باوهام عاطفية ، او بصور مختزلة من التجربة على طريقة باودلر ، أو « بأفكار وجدانية ناقصة » كما قال سبينوزا • ويلجأ العقل الى هذه الأشياء هروبا من وقائع التجربة ، وبذلك يستسلم الى قوة المشاعر التى رفض مواجهتها •

الفصل الحادى عشر

اللغـــــة

١ ـ الرمز والتعبير

اللغة باعتبارها مظهرا من مظاهر التجربة فى مستوى الوعى تظهر الى حيز الوجود فى الوقت الذى يظهر فيه الخيال . وفى هذه المرحـــلة تتسم بخصائصها الأصيلة التى لا تفقدها اطلاقا مهما صادفت من تحوير ، (وهو أمر سنبحثه فيما بعد) فى حالة تكيفها مع حاجات الفهم .

واللغة فى حالتها الأصلية ، او الفطرية ، تتســـم بأنهـــا خيالية او تعبيرية ، ووصفها بأنها خيالية يعنى تحديد ماهيتها . ووصفها بأنهـــا تعبيرية يعنى تحديد مهمتها . فهى فعل خيالى يقوم بالتعبير عن الانفعالات . ولغة الفكر هى الشىء نفسه بعد أن اصطبغ بصورة الفكر ، او تحور بحيث يستطيع التعبير عن الفكر . وساحاول أن أبين عند اسـتخلاص النتائج تاثر التعبير عن اى فكر معطى بالتعبير عن الانفعال الذى يصحبه .

ولقد تبين الاختلاف بين هاتين المهمتين اللتين تقوم بهما اللغة باتباع جملة سبل ، وليس ثمة ما يدعو لتعددها (١) . واحدى هذه السبل هى التفرقة بين اللغة الحقة ، والرمزية . والرمز (كما تدل الكلمة اليونانية) هو شىء يهتدى اليه بعد اتفاق ، وتقبله جميع الأطراف باعتباره يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة . ويعد هذا القول قد وفق فى بيان كيفية

(١) التفرقة التى جاء بها الدكتور ريتشاردس بين « الاستخـدام العـلمى للغـة » و « الاستخدام الانفعالى لها » سيجىء الكلام عنها فيما بعد (§ ٨) .

اكتساب الكلمات معانيها في لغة الفكر ، أي في حالة كون الكلمات ذات طابع فكري بحت . وهو أمر نادر الحدوث في الواقع . ولكن لا يصح اعتباره صحيحا عن اللغة بمعناها الحق ، لأن الاتفاق المفترض الذي يتقرر بوساطته معنى أية كلمة معطاة يعني حدوث مناقشة سابقة أسفرت عن الاتفاق الذي اهتدى اليه . وما لم تكن اللغة موجودة وقادرة بالفعل على تحديد نقط الخلاف ، فان المناقشة لن تتحقق .

فالرمزية أو لغة الفكر تتضمن اذن سبق وجود لغة خيالية أو لغة حقة . لهذا السبب يتحتم عدم الاقتصار على دراسة اللغة باعتبارها لغة ، بل يلزم القيام بأبحاث في كلتا اللغتين . غير أن الوضع قد انقلب في النظرية التقليدية للغة وأدى ذلك الى عواقب وخيمة . فاللغة بمعناها الحق قد جعلت مساوية للرمزية . وفي حالة عدم تجاهل مهمتها التعبيرية كلية حدثت محاولة لتفسير هذه المهمة على أنها مهمة ثانوية تحققت بطريقة ما بعد تحوير المهمة الرمزية . وعندما قال هوبز في كتابه (اللواياثان ـ الجزء الأول ـ الفصل الرابع) ان فائدة الكلام الأولى هي « تحصيل العلم » ، وان أول ما يحتاج اليه لتحقيق هذه الغاية هو « صحة تعريف الكلمات » ، كان من الواضح انه قد جعل اللغة بوجه عام مماثلة للغة الفكر أو الرمزية ، وعندما عرف لوك الكلمة بأنها صوت قد جعل اشـارة دالة على فكرة (مقال في الطبيعة الانسانية ـ الجزء الثالث ـ الفصل الأول ـ ٢) ، كان أقل صراحة في افصاحه عن الخطأ ، ولكنه بالرغم من هذا قد سلم به بوجه عام . وعلى الرغم من أن بركلي قد اتبع نفس الرأى بصفة عامة الا انه قد اعترف بفائدة ثانية للكلمات وهي : « ادراك تأثير سلوكنا وأفعالنا ، وهو ما يتحقق اما بانشاء قواعد تعمل بموجبها أو باثارة مشاعر وأهواء وانفعالات في نفوسنا » . (السيفرون أو الفيلسوف الصغير ـ الفصل السابع ـ مؤلفات بركلي ـ طبعة فريزر ـ الجزء الثاني ـ ص ٣٢٧) . والتفرقة مهمة ، الا أن هذا المعنى الثاني مازال يتبع استخدام اللغة لأغراض الفكر ، لأن البحث عن سبل لتحقيق غاية معينة (التأثير في سلوك الآخرين وغير ذلك) هو فعل فكري أيضا . فاستخدام اللغة وسيلة لاثارة مشاعر معينة عند الآخرين ، ليس أمرا مماثلا لاستخدامها للتعبير عن المشاعر التي تخصنا .

واليوم يكاد يكون من الأمور المسلم بها ، القول بان اللغة بمعناها الحق رمزية على أساس المعنى السابق ايضاحه لها . ولو كان الأمر كذلك ، لأدى هذا الى نتائج معينة . فعند توخي دقة الاستخدام ، يجب أن يستخدم كل رمز بمعنى مفرد لايتغير وأن يعرف تعريفا دقيقا . بناء

على ذلك ، اذا أردنا صحة استخدام اللغة ، ينبغي أن تستخدم كل كلمة على هذا الوجه ، وأن تحدد على هذا الوجه ايضا · فاذا تبين ان هذا الأمر غير عملي (وسيتبين على الدوام ذلك) تكون النتيجة المستخلصة هي ان اللغات « العادية » غير مناسبة في تصميمها للاضطلاع بمهمتها ، وأنه اذا اريد التعبير عن الفكر بدقة ، من الواجب أن تستبدل بهذه اللغات لغة علمية مخططة (لغة فلسفية) · والى جانب هذا هناك نتيجة اخرى ، وهي أنه كما يتحتم على أى انسان قبل بدء استخدام أى رمز فى الرياضة وما شابهها أن يعرف ما يعنيه هذا الرمز ، كذلك عند بدء اكتساب الطفل لغته القومية ينبغي أن تشرح له أولا كل كلمة سيستخدمها · ومن المفروض بالعمل ان يتحقق ذلك بمعرفة أمه أو أى انسان يقوم بتعليمه · فعليها أن تشير الى النار وتقول له : «هذه نار» ، وتعطيه اللبن وتقول له : «هذا لبن» ، وأن تلمس سبابته وتقول له : « هذه سبابة » وهلم جرا · وعندما تتبين الحقيقة سيظهر احتمال قول الأم وهى تشير الى النار كلمة « لطيفة » ، أو قولها وهى تناوله اللبن كلمة « لذيذ » ، أو قولها عندما يلمس سبابته : « هذا الخنزير قد توجه الى السوق » · فى هذه الحالة أوفق تعبير عن نتيجة ذلك ربما جاء على لسان ناظر مدرسة خرافى وهو : « ان الوالدين هما آخر أناس فى العالم يصلحان لرعاية الأطفال » ·

وسبب عدم اقدام أى أم على تعليم اللغة على هذا الوجه هو تعذر اجراء ذلك ، لأن ايماءات الاشارة المفترضة وما شابهها لها نفس طابع اللغة · فلذا ، اما أن يتعلم الطفل فى البداية لغة الايماءات هذه حتى تساعده على تعلم اللغة الانجليزية ، أو ينبغي افتراض « تعثره » فى لغة الايماءات لذاتها · على أننا اذا افترضنا امكان قيام الطفل بذلك ، فاننا نرغب فى معرفة كيف يفعل بذلك · بينما لا تقدر القطة على ذلك (لأنك لن تستطيع البتة أن تعلم قطة ما الذى تعنيه بالاشارة) · فلو كان الأمر كذلك ، فلماذا لايستطيع الطفل أن يتعثر (والواقع انه يفعل ذلك) بنفس الطريقة فى نطق اللغة الانجليزية ·

ولو ان الظروف قد ساعدت فى الواقع أى باحث نظرى لغوى على الذهاب الى أى بيت حضانة ، فانه سيرى شيئا مختلفا يجرى هناك · فهو لن يسمع الأم وهى تتمتم بكلمات منفردة الى طفلها ، بل سيسمعها وهى تصب سيلا من الكلمات ، أكثرها لا يتجه الى تحديد أسماء الأشياء ، انما تعبر بوساطتها عن سرورها بصحبته · والطفل يجيب عليها بالبقبقة والوحوحة · وبمرور الزمن تصبح هذه الأصوات أكثر وضوحا · وعاجلا

أو آجلا يسمع الطفل وهو يقلد مثأثئا عبارات سمعها فى بعض مناسبات معينة ، عندما تظهر مناسبات جديدة يبدو أنها تتطلب هذه العبارات - فاذا حدث أن اعتادت أمه التكلم بطريقة مماثلة لطريقة الأطفـــال ، وأن تقول Hatty off عند خلع قبعتها ، فان الطفل سيقول عندما يخلع قبعته ويلقيها من عربته وهو يشعر بارتياح عظيم : « Hattiaw » .

فى هذه الحالة الصوت « Hattiaw » ليس برمز • فلم يحدث اتفاق بين الأم والطفل على اعتباره دالا على « خلع القبعة » - فالطفل يراه صوتا يحدث عندما يخلع أى انسان قبعته • فهو قد استمع الى أمه وهى تحدث هذا الصوت عندما تقوم بخلع قبعتها • وبناء على ذلك ، فان احداث هذا الصوت فى ذاته يصبح دالا على عملية خلع القبعة فى ذاتها • وليس هناك اى وجه شبه على الاطلاق بين صلة احداث الصوت وخلع القبعة ، والصلة القائمة بين الرمز (+) والجمع بين عددين (وهو أمر بعيد عن تصور الطفل) - وفضلا عن ذلك ، فهل يدرك الطفل ان الصوت شىء يجمع بين رمزين ، أحدهما يدل على القبعة والآخر يدل على الخلع • ان خلع القبعة ذاته فعل مفرد ، والصوت الذى يحدثه أى امرىء عند القيام بذلك هو صوت مفرد • وتقسيم أصوات الكلمات الى أصـــوات ساكنـة وأصـــوات متحركة ، أو اعرابها نحويا هو أمر يفوق قدرة الطفل مثل تشريح آية حركة جسمانية وتقسيمها الى عدد من الحركات الجسمانية سواء بسواء •

وربما كان الأقرب الى الحقيقة هو انكار اعتبار Hattiaw رمـزا ، واعتبارها تعبيرا ، فكلمة Hattiaw لا تعبر عن فعل خلع القبعة ، بل تعبر عن الارتياح الملحوظ الذى يشعر به الطفل لسبب ما عند خلعها • وبعبارة أخرى ، انها تعبر عن الشعور الذى يشعر به الطفل لدى قيامه بذلك • واذا توخينا زيادة الدقة لقلنا ان الصوت Hattiaw ليس هو التعبيرى ، بل الفعل الخاص باحداث هذا الصوت ، لأن القول بان اى فعل يعبر عن فعل آخر هراء • والقول بانه يعبر عن شعور يعنى بالتأكيد شـــيئا ما • فعلينا ان نحاول تقرير ما يعنيه •

٢ ـ التعبير النفسى

ولكى نحقق ذلك ، علينا أن نبدأ بملاحظـــة أن التعبير اللغوى ليس بالنوع الأوحد من التعبير ، كما انه ليس أكثرها بدائية • فهناك نوع آخر ، وهو يختلف عن التعبير اللغوى من ناحية حدوثه مستقلا عن الوعى ، ويعد مظهرا من مظاهر التجربة فى مرتبتها النفسية البحتة • هذا النـــوع سأسميه بالتعبير النفسى •

وهذا النوع يتألف من افعال بدنية لا ارادية ، بل ربما تألف أحيانا من افعال بدنية تفتقر افتقارا كاملا الى الوعى - وهى افعال تتصل بطريقة خاصة بالانفعالات التى يقال انها تعبر عنهـا · فمثلا تعبر بعض افعـال تقطيب الوجه عن الالم ، كما يعبر عن الخوف تراخى العضلات واصفرار البشرة وبرودتهـا ، وما الى ذلك · وفى هذه الحالات ، نشعر بالانفعال المعبر عنه ، كما نشعر كذلك بالفعل البدنى الذى عبر عن ذلك ، او بالأفعال المركبة التى عبرت عنه · والصلة بين هذه الأفعال التى نشير اليها بقولنا ان الفعل يعبر عن الانفعال هى بالطبع صلة رابطة ضرورية ولا يجوز قلبها · فنحن نتجهم « لأننا » نشعر بالالم ، والعكس ليس صحيحا · وكلمـة « لأننا » قد استخدمت للدلالة على وجود نوع من التبعية ، بغير تحديد لها -

ومن ناحيـة الصلة ، فانها مماثلة للصلة بين المحسوس وشحنته الانفعالية ، أى من ناحية تلقائيتها · فالشيئان المتصلان ليسا تجربتين متمايزتين ، بل هما عنصران فى تجربة واحدة لا تتجزأ - فمحسوس التوتر العضلى الذى يظهر عندما ترتسم فى وجوهنا علامات الألم وثيق الصـلة بالالم · وهذه الصلة مماثلة فى توثقها للصلة بين اللون القرمزى الذى فزع منه الطفل فى المثل الذى سبق ذكره ، والفزع الذى أحدثه · غير أنه برغم ما بين المثلين من تماثل من ناحية توثق الصلة بين عناصرهمـا ، فان ترتيب العناصر التى يتألف منها المثلان مختلف ، بل متعارض بحق - فالفزع هو الشحنة الانفعالية للون ،والمحسوس اللونى هو من الناحية المنطقية (وان لم يكن من الناحية الزمنية) سـابق لهذا الفزع · والألم ليس بالشحنة الانفعالية للتوتر الذى ظهر فى عضلات الوجه · فالمحسوس هنا ليس سابقا للانفعال بل هو لاحق له ·

ولقد وصفت الحالتان فى الواقع وصفا ناقصا · فلقد نسينا عند كلامنا عن الحالة الأولى ذكر المحسوس الأصلى (الذى قد يكون مثلا تقلصا معويا) - وفى الحالة الثانية ، نسينا ذكر تعبيرات الطفل عن فزعه ، وهو رد فعل مركب قد يوصف بأنه قشعريرة · فاذا أمكن اكمال هذا النقص تستتماثل الحالتان · واذا تعرفنـا عنصر التعبير النفسى ، فـنحصل على تحليل مكمل للمثل الذى ذكرناه عن الطفل الذى أصـابه الفزع فى الفصل الثامن ·

فلدينا الآن : (١) محسوس اللون القرمزى (أو بالأحرى مجـال مرئى يحتوى على هذا اللون) : (٢) والفزع باعتباره الشحنة الانفعالية الخاصة بهذا المجـال (٣) والقشعريرة التى عبرت عن هذا الفزع · وفى

الحالة الأخرى لدينا : (١) التقلص المعوى بوصفه محسوسا (أو بالأحرى «حالا من الاحساس العضوى الذى يحتوى على هذا المحسوس الخاص بالأحشاء) · (٢) والألم الذى يمد شحنة انفعالية خاصة به (٣) · والتجهم الذى عبر عن هذا الألم · وكل حالة تجربة قائمة بذاتها ، ويكشف تحليلها عن قوام يتألف من ثلاثة عناصر تتبع ترتيبا محددا ·

وكل نوع من الانفعال ، وأثر من آثاره يحدث فى المرتبة النفسية البحتة من التجربة ، له ما يناظره من تغير يطرأ على العضلات أو جهاز الدورة الدموية أو الغدد (١) · وتقوم هذه الأفعال النظيرة ــ وفقا للمعنى الذى نناقشه الآن ــ بالتعبير عنه · وتتوقف القدرة على ملاحظة هذه التغيرات وصحة تفسيرها على مهارة الملاحظ · وبقدر ما نستطيع أن نتبين ، فان الافتقار الى مثل هذه المهارة وحده هو الذى يحول بيننا وبين ادراك الانفعالات النفسية التى تحدث لدى من نصادفهم من الناس ، وقراءتها كأنها كتاب مفتوح · غير أن الملاحظة والتفسير عمليتان فكريتان ، ولا يعتمد ادراك معنى التعبير النفسى على هاتين العمليتين فحسب ، فهناك نوع من العدوى الانفعالية التى قد تحدث بغير أى فعل فكرى ، وحتى بغير وجود الوعى · وهذه واقعة مألوفة ، وتبدو مزعجة لأنها تظهر وكأنها غير قابلة للتفسير فى حالة الانسان · فانتشار الذعر بين أى جمع لا يرجع الى انزعاج كل شخص على حدة ، كما أنه لا يرجع الى أى اتصال بينه وبين الآخرين عن طريق الكلام · فهو يحدث فى حالة عدم توفر هذه الأشياء · اذ قد يفزع أى شخص لمجرد الفزع الذى يصيب جاره · والتعبير النفسى عن الخوف لدى أى شخص يبدو للشخص الآخر مركبا من المحسوسات المشحونة شحنا مباشرا بالفزع · والخوف ليس بالانفعال الوحيد الذى يعد معديا هكذا ، اذ يحدث نفس الشىء فى حالة أى انفعال ينتمى الى مرتبة التجربة النفسية · فمثلا تكفى رؤية أى انسان وهو يتألم ، أو الاستماع الى صوته وهو يتوجع ، لاحداث صدى لألمه عندنا · وبامكاننا ان نحس بهذا التعبير فى أجسامنا ، عندما نشعر بوخز أو قشعريرة فى أبداننا او بحساسية فى أحشائنا ، وما شابه ذلك ·

---

(١) لا يقصد بالغدد الغدد الصماء وحدها · ويستطيع حتى أصحاب حاسة الشم الضعيفة ان يكتشفوا فى أصحابهم الصلة بين افراز الغدد والاحساس بروائح معينة · وفى اعتقادى أن لدى الحيوانات التى تتصف بحدة حاسة الشم كالكلب لغة معبرة للشم تماثل قدرتها التعبيرية لغة ايماءات الوجه اللاارادية عندنا ·

وهذا « التعاطف » (وهى أبسط الكلمات وافضلهـــا للدلالة على العدوى التى وصفتها) يمكن ملاحظـــة وجـوده لدى حيوانات اخرى غير الانسان ، كما يمكن ملاحظته لدى حيوانات من مختلف الانواع ، واخص بالذكر مثلا صلة الانسان بحيواناته الاليفة . فالكلب قد يعض شخصـــا لأنه يخشاه ، واذا أردت أن تدفع كلبا لعضك ، فما عليك الا ان تشعر بالخوف منه . ومهما ظننت انك قد نجحت فى اخفـاء اضطرابك النفسى فان الكلب يشعر به ، أو بمعنى أصـــح أنه يشعر بالاضطراب النفسى فى نفسه ، الذى نقله عنك . والصلة عينها موجودة بين الانسان والحيوانات المتوحشة .

والصورة التى ستبدو فيهـــا هذه العدوى امر يتوقف بالطبع على التكوين النفسى للعقل الذى انتقلت اليه . فالذعر الذى يشعر به الأرنب لن يبدو عند انتقاله الى الكلب الذى يطارده ذعرا ، بل رغبة في القتل . لان طبيعة الكلب النفسية هى طبيعة حيوان صياد . وكلنا نعرف أن الكلاب تطارد القطط لأنها تجرى منها ، وعندما يظهر القط خوفا من الكلب ، فان هذا لا يعنى قيام الكلب بالاستدلال على هذا الوجه : « هذا القط يخاف منى ، ومن الواضح أنه يعتقد أننى ساقتله . ولهذا فانا اعتقد أننى قادر على ذلك ، اذن فهيا » . انما ما يحدث هو استجابة مباشرة تبدو فى صورة انفعال عدائى .

والتعبير النفسى هو التعبير الوحيد الذى تستطيع الانفعالات النفسية تحقيقه (ولن يستطاع التعبير عنها فى صورة أخرى الا اذا حولت بفعل الوعى من تاثيرات الى افكار ، كما سنرى فى القسم التالى) . الا ان الانفعالات النفسية ليست بالانفعالات الوحيدة التى يمكن التعبير عنهـــا نفسيا ، فهناك طائفة معينة من الانفعالات لاتنبعث الا فى حـــالة الوعى بالذات ، ومن امثلتها التى يمكن ذكرها للدلالة على ذلك : البغض والحب والغضب والخجل . والغضب شعور بالعداء ، فهو يمثل اتجاها نحو شىء نعتبره قد اعترض رغباتنا ، أو سبب الما لنا ، ومن مستلزمات حدوث هذا الانفعال ان نكون على دراية بانفسنا . والحب شعور نحو شىء نشعر أن كياننا مرتبط به ، بحيث يعد أى نفع يلحق به أو اذى ، نفعـــا لأنفسنا او اذى . والغضب برغم اختلافه عن البغض بسبب عدم تطلبه أية فكرة عن أى شىء يغضبنا او شخص يغضبنا ، الا أنه يشـــابهه فى كونه وعيـــا باخفاقنا او بوجود شىء يعترض سبيلنـــا . والخجل هو الوعى بضعفنا أو بعدم فاعليتنا .

وانفعالات الوعي هذه بخلاف الانفعالات النفسية الخالصة تسمح بالتعبير عنها بوساطة اللغة ، أي في عبارات وايماءات موجهة ، وما شابه ذلك ، الا أن لديها كذلك تعبيراتها النفسية الخاصة بها مثل حمرة الخجل التي تصحب الاسترخاء العضلي ، أو ثورة الغضب وما يصحبها من توتر عصبي وتصلب · من هذا يتضح أن الانفعال النفسي هو شحنة انفعالية خاصة بمحسوس ، أما انفعال الوعي فهو شحنة خاصة بنوع معين من الوعي ، وليست خاصة بمحسوس · ومن ثم اذا تساءلنا عن المحسوس الذي يعد الخجل شحنته الانفعالية ، ورأينا بحق الا وجود لأي محسوس خلاف الاحساس بسخونة في البدن وارتخاء العضلات ، فاننا قد نرفض نظرة البداهة القائلة بأن وجوهنا تحمر لأننا نخجل ، وقد نعرض اكتشافا مثيرا للدهشة وهو أننا نخجل لأن وجوهنا تحمر · ولكن كل ما فعلناه هو احداث مفارقة قائمة على اساءة فهم بأن جعلنا لسلسلة الأشياء الآتية : (١) اللون القرمزي ، (٢) الخوف (٣) القشعريرة (في حالة الانفعالات النفسية) ، سلسلة من انفعالات الوعي المناظرة لها وهي : (١) الوعي بنقصنا (وهو ليس محسوسا بل حالة من حالات الوعي) (٢) الخجل (٣) حمرة الوجه - من هذا يتبين أن نظرة البداهة صحيحة، أما نظرة جيمس — لانج فخاطئة ·

فلماذا اذن يعبر هكذا عن انفعالات الوعي بطريقتين مختلفتين ؟ · ان الاجابة عن ذلك كامنة في الصلة بين أي مستوى من مستويات التجربة والمستوى الأعلى منه · فالمستوى الأعلى يختلف عن المستوى الأدنى بسبب اشتماله على أساس تنظيمي جديد · وهذا الأساس لا يحل محل الأساس القديم بل هو يوضع فوقه · ويستمر بقاء التجربة في مرتبتها الأولى من خلال المرتبة الأعلى منها في صورة شبيهة بعض الشيء (وان لم تكن مماثلة) لبقاء المادة الموجودة من قبل عندما يفرض شكل جديد عليها · وسوف نستفيد من هذا التشابه ونستخدمه مجازا يساعد على الايضاح· ووفقا لهذا المعنى المجازي للكلمات ، فان أية تجربة جديدة ذات مرتبة أعلى يمكن أن توصف باتباع احدى وسيلتين · فهي من الناحية الصورية ، شيء جديد فريد ، لا يستطاع وصفه الا وفقا لحالته · وهي من الناحية المادية ، لا تزيد عن تجميع معين لعناصر سبق وجودها في المرتبة الأدنى وتسمح بالوصف بلغة هذه العناصر الأدنى · والوعي (اتباعا لهذه التفرقة) شيء فريد من الناحية الصورية ، ويختلف اختلافا بعيدا عن اي شيء يمكن أن يصادف في التجربة النفسية البحتة · ومن الناحية المادية ، فان الوعي ليس اكثر من تنظيم جديد معين للتجارب النفسية · من هذا يتضح أن نوعا من الوعي كالخجل يعد من الناحية الصورية

نوعا من الوعى لا أكثر ولا أقل ، ومن الناحية المادية هو كوكبة – أو تركيبة – من التجارب النفسية ·

والطريقتان المتبعتان فى التعبير عنه تناظران هاتين الناحيتين من طبيعته · الا أن الوعى عندما وصف بأنه كوكبة أو تركيبة ، فان هذا لم يعن تجميع عناصر كانت مفرقة من قبل ، وأن الخاصية الجديدة للوعى (وهى فى هذه الحالة : الخجل) هى مجرد حصيلة « انبعثت » من هذا التجميع · فلو أن ذلك كذلك لما اخترعت على الاطلاق نظرية جيمس – لانج · اذ كان سيسهل علينا تعرف المحسوسات المختلفة التى انبعثت منها – بعد أن جمعت على هذا النمط – الشحنة الانفعالية التى تكون منها الخجل · وحقيقة عدم حدوث ذلك برهان تجريبى يثبت خطأ نظرية « الانبعاث » فى هذا المثل على الأقل ، كما يثبت أن الوعى بعيد كل البعد عن كونه صيغة جديدة ذات خاصية جديدة ، قد أنبعثت بفضل طريقة معينة لتجميع التجارب الحسية· انما الوعى فعل تتجمع بوساطته هذه العناصر على هذه الصورة المعينة ·

ومن المستطاع ذكر ناحية أخرى عن الثنائية التعبيرية هذه · فلو كانت التجربة منظمة بالفعل فى مستويين مختلفين بحيث يزود كل منهما المستوى التالى له بمادة يفرض عليها شكل جديد ، لكان من المحتم فى هذه الحالة ان ينظم كل مستوى نفسه وفقا لأسسه قبل حدوث نقلة الى المستوى الأعلى ، فما لم تكن الخامة المطلوبة لخلق المستوى التالى جاهزة ، فان هذا لن يتحقق · وكما رأينا ، يستطاع التعبير عن انفعالات الوعى فى احدى صورتين : صوريا ، باعتبارها حالات من الوعى ، وماديا باعتبارها كوكبة من عناصر حسية · ولو وجد مستوى آخر من مستوى الوعى ، هو مستوى الفهم ، كما افترضنا ، لتبع ذلك وجوب التعبير عن انفعالات الوعى صوريا أو لغويا ، والا يكون هذا التعبير ماديا أو نفسيا فحسب ، قبل حدوث نقلة من مستوى الوعى الى مستوى الفهم · اذ أن التعبير عنها صوريا أو لغويا أمر ضرورى لتثبيت التجربة فى مستوى الوعى · وعلى النقيض من ذلك ، التعبير المادى عن مثل هذه الانفعالات يعد خطوة رجعية · فهو عندما رد مستوى الوعى الى صورته النفسية قد عاق تقدم التجربة نحو المستويات الأعلى ، ولا يعنى هذا أن التعبير المادى فى ذاته أمر رجعى · فعلى العكس انه الوسيلة التى يؤكد بها الوعى هيمنته على التجارب الحسية فى ذاتها ، وذلك بخلق تجميع جديد لعناصرها ، الا أنه اذا استطاع الفنى بغير ظهور تعبير صورى يكمله ، دل هذا على عقل لا يميل الى اختبار مصيره بالقيام بأى مخاطرات أخرى ·

٣ ـ التعبير الخيـالى

يتميز التعبير النفسى بتعذر السيطرة عليه كلية . واذا نظرنا من الناحية الفسيولوجية ، فسنرى ان تجهم الألم أو رجفة الفزع شيء فعال ، ولكنه عندما ينتابنا ، فانه لن يكون أكثر من مجرد شيء ألم بنا وانقض علينا . فطابعه هو نفس طابع الشيء الفطرى المعطى (١) الذى تتصف به الانفعالات التى يعبر عنهـا ، والمحسوسات التى يمد التجهم أو الرجفـة شحنتها الانفعالية . ان هذا هو مجرد الطابع العام للتجربة فى مستواها النفسى البحت .

وفى مستوى الدراية يطرأ تغير معين اذ يحل محل الشعور الفطرى المعطى ، الوعى بأن التجربـة هى تجربتنـا ، وأنها شيء يتبعنا ، وأنها خاضعة لقوانينا الفـكرية . هذا التغير يؤثر فى الجوانب الثـلاثة التى سبقت التفرقة بينها فى القسم السابق . ولقد أفضنا الكلام فى الفصول السابقـة عن الطريقـة التى يؤثر بها فى الجانبين الحسى والانفعـالى ، ورأينا ان الوعى يغير تأثيرات المحسوسات الفطرية ، والانفعالات الفطرية ، الى افكار ، أى الى شيء لن يقتصر الأمر على شعورنا به شعورا خالصا ، بل نشعر به فى هذه الصورة الجديدة التى اسميناها بالتخيل . وعلينا الآن ان نبحث كيف يؤثر التغير ذاته على أفعال الجسم الخاصة بالتعبير ويرفعها من المستوى النفسى الفطرى الى المستوى التخيلى .

ومن الممكن التعبير عن الطبيعة العامة لهذا التغير بالقول بأنه كما ان انفعالاتنا لم تعد تنبعث فينا فى صـورة وقائع فطـرية ، بل أصبحت الآن خاضعة للتحكم فيها ، بحيث يمـكن استدعاؤها أو قمعها أو تغييرها بوساطة فعل نعينـه ، باعتباره فعلا خاصـا بنا ، ومن ثم فانـه يتصف بالحرية ، حتى وان لم يمكن وصفه بأنه هادف أو انتقائى ، فان الأمر بالمثل فى حالة افعال الجسم التى تعبر عن هذه الانفعالات . فهى بدلا من ان تكون مجرد افعال آلية تقوم بها الجوانب النفسية الطبيعية من اجسامنا ، فاننا نجربها فى وعينا الذاتى الجديد بوصفها أفعالا خاصـة بنا وخاضعة لتحكمنا مثل الانفعالات التى عبرت عنها سواء بسواء .

---

(١) لمعرفة المقصود (بالشيء الفطرى المعطى) يرجع الى الصفحات (٢٠٩ ـ ٢١٧) . فقد جاء فيها كلام عن « قوة الاحساس الفطرية التى لم يتم بعد خضوعها للفكر » ص ٢١٧ .

وأفعال الجسم المعبرة عن انفعالات معينة عندما تصبح خاضعة لتوجيهنا ، ويصبح بامكاننا تصورها ، وعندما ندرك توجيهها لنا باعتبارها وسائلنا في التعبير عن هذه الانفعالات ، هي اللغة • وكلمة « لغة » لم تستخدم هنا بمعناها الضيق ، أو بمعناها العرفي الحق للدلالة على الأفعال التي تقوم بها أجهزتنا الصوتية ، بل هي مستخدمة بمعنى أوسع بحيث تتضمن أي فعل يقوم به اى عضو يعد تعبيريا ، مثلما يعد الكلام تعبيرا • ووفقا لهذا المعنى الواسع ، فان اللغة مجرد تعبير من تعبيرات الجسم عن الانفعال ، خاضع للفكر في صورته الأولية ، الذى يبدو في صورة وعى •

واللغة في هذه الحالة تظهر في شكلها الأصل المطلق ، ومازال أمامها طريق طويل تسير فيه • فعليها بعد ذلك أن تواجه تغيرا عميقا لكى تحقق مطالب الفهم • الا أن أية نظرية خاصة باللغة ينبغى أن تبدأ من هذه النقطة • فاذا بدأنا بدراسة ما يلحق باللغة نتيجة لهذه التعبيرات، أى بدأنا بالبحث في اللغة التى نستخدمها للتعبير عن أفكارنا الخاصة بالعالم المحيط بنا ، وببناء الفكر ذاته ، وجعلنا هذه الصورة الراقية للغة الفائقة التخصص ممثلة للطابع الكلى والأساسى للغة الأصلية ، فاننا سنضل سواء السبيل ، فان أدوات الوصل النحوية والمنطقية في لغة الفكر ليست أمورا أساسية في اللغة في أصلها، كما لا تعد مفاصل العظام والأطراف أمرا جوهريا في النسيج الحى • اذ تسبق الخلية في صورتها الحية البدائية كل التعقيدات التى تتصف بها الأعضاء المتخصصة ، كما تسبق اللغة البدائية التى هى مجرد نطق كل أدوات الكلام والأفعال الموجهة التى نعبر فيها عن انفعالاتنا •

ومن الناحية المادية ، لا اختلاف اطلاقا بين هذا الفعل وبين التعبير النفسى • وكما لا تختلف أية فكرة عن اى تاثير في ناحية طبيعتها الأصلية ، بل من ناحية صلتها بالبناء العام للتجربة • كذلك قد يكون الفعل التعبيرى فعلا من نفس النوع بالضبط سواء أكان تعبيرا نفسيا ام تخيليا • وكل من اعتاد مراقبة صغار الأطفال سيعرف بالاضافة الى التمييز بين صيحة الألم وصيحة الغضب وما شابه ذلك ـ أى مختلف أنواع التعبيرات النفسية ـ كيف يميز بين صيحة الانفعال الآلية غير الخاضعة لأية سيطرة ، وبين الصيحة التى تدل على وعى بالذات ، والتى تبدو (بفعل مغالاة معينة من ناحية المستمع) وكأنها قد نطقت بقصد توجيه الانتباه الى حاجاته ، وبقصد لوم من وجهت اليه هذه الصيحة

بسبب عدم التفاته اليها . والصيحة الثانية مازالت مجرد صيحة . فهى لم تصبح كلاما بعد ، ولكنها تعد لغة . اذ تنشأ بينها وبين تجربة الطفل فى شمولها صلة جديدة . فهى صيحة طفل على دراية بنفسه ، ويعمل على تأكيد ذاته . وبهذه الصيحة تبدأ اللغة ، والافصاح عنها فى صورة كلام مكتمل القوام بالانجليزية أو الفرنسية أو أية لهجة أخرى هو مجرد تفصيل . وما حدث من اختلاف حاسم فى هذا الشأن هو أنه بدلا من أن تكون الضوضاء التى يحدثها الطفل آلية وغير ارادية ، فانه يتعلم كيف يحدثها « بقصد » ، كما نقول . ونحن لا نعنى بذلك أنها ترمى الى قصد ، بالمعنى الدقيق ، أو أنها خطة propositum sibi (تتبع افتراضا ما) ، أو معرفة سابقة بما ينبغى عمله سلفا قبل الشروع فيه ، بل ما تعنيه هو أن العقل يخضع لتوجيه بدلا من أن يكون آليـا .

والتعبير النفسى البحت عن الانفعال يظهر بالفعل جانبا كبيرا من التخصص ، ولكنه لا يقاس بالتخصص الذى يتحقق بواسـطة اللغة . فالطفل قبل أن يبدأ فى توجيه صيحاته وتحويلها الى كلام ، فانه يقينا يصيح باتباع عدد لا بأس به من السبل للتعبير عن انفعالات مختلفة الأنواع . الا أن هذه السبل قليلة للغـاية اذا قورنت بأنواع الأصوات التى يتعلم كيف يقوم بها فور تعلمه فن الكلام الموجه . وما كانت هذه السبل المختلفة لتحدث أو تبقى (١) لولا وجود حاجة اليها . والسر فى الحاجة الى عدد وفير منها هو أن الحياة الانفعالية للتجربة الواعية أشد خصبا من التجربة فى مسـتواها النفسى . وبغض النظر عن انفعالات الوعى الجديدة بأنواعها المختلفة التى تحدثنا عنها بعض الشىء فى القسم السابق ، فان تحويل التأثير الى فكرة بفعل الوعى يضاعف الى حد بعيد الانفعالات التى تحتاج الى تعبير . ففى مستوى التجـربة النفسية البحتة ما أستمع اليه فى اللحظة الراهنة هو صوت واحد يحمل شحنة انفعالية واحدة . واذا ركزت انتباهى عليه ، فاننى أستطيع الاستماع من خلاله الى جملة أصوات كضوضاء المرور وحركته ، وصوت جملة أنواع مختلفة من الطيور ، ودقة ساعتى ، وصوت قلمى وهو يلمس الورق ، وصوت صعود على السلم . وكل صوت من هذه الأصوات قد عزل عن باقى الأصوات بفعل تركيز الانتباه ، ولكل شحنته الانفعالية التى تخصه . وبمواصلة

---

(١) لقد سمعت طفلا يبلغ من العمر ستة شهور ، يقضى ساعة أو ساعتين كل صباح فى تجربة احداث أصوات لنطق بعض الحروف . وبهذه الطريقة أمكنه اكتشاف عدة أصوات غير موجودة فى اللغة الانجليزية (مثل الحروف العربية الساكنة) ثم توقف بعد ذلك عن النطق بها شيئا فشيئا بعد أن عرف الا ضرورة لها فى لغة بلده .

الانتباه يمكنني تذاكر أصوات مازالت تتردد في ذاكرتي ، وان كنت اعتبر نفسي قد نسيتها بالفعل في هذه اللحظة كالصوت الفظ الذي يحدثه في شهر يناير الدج المفرد ، الذى أستمع الى أنغامه الرخيمة الآن في شهر مايو ، وصوت الآلة الكاتبة التي تعمل أحيانا في الغرفة المجاورة ، وهلم جرا • ومن واجب العقل الواعي ان يبتكر تعبيرات لـــكل هذه التجارب • بينما لا يحتاج في التجربة النفسية البحتة التي لا يستمع فيها لغير صوت واحد له نغمة انفعالية واحدة ، الا لتعبير واحد • وهكذا تخلق التجـربة الخياليـة لذاتهـا اعتمادا على عمل لامتناه من الانكسار والانعكاس والتركيز والانتشـار انفعالات لا حصر لها ، تتطلب من أجل التعبير عنها حذقا لا حـد له في الافصـاح باللغات التي تخلقها للتعبير عنهـا •

وأيا كان مستوى التجربة الذى يتبعه الانفعال ، فمن غير الممكن الشعور به دون تعبير عنه • فلا وجود لأية انفعالات غير معبر عنها • وفي المستوى النفسي ، من السهل ملاحظة ذلك • اذ يعبر نفسيا عن أي انفعال نفسي ـ لو حدث أي شعور به ـ بوساطة رد فعل يقوم به الكائن الذى شعر به • وفي المستوى الواعي ، لن يكون الأمر واضحا هكذا • ولقد اعتدنا بحق أن نعتقد في شيء مخالف لذلك • اذ جرت عادتنا على الاعتقاد بأن مهمة الفنان هي الاهتداء الى تعبيرات للانفعالات التي شعر بها بالفعل قبل التعبير عنها • الا أن هذا الاعتقاد لا يمكن أن يكون صحيحا • فلو كانت التعبيرات التي جاء بها تناسب الانفعالات التي تعبر عنها ، فان هذا يرجع الى أن تعبيراته تعبيرات واعية ، اخترعت بوعي • ولن تكون هذه التعبيرات مناسبة الا لانفعالات تنتمي في ذاتها الى المستوى الواعي من التجربة • فلا يمكن لكل الانفعالات أن يعبر عنهـا بواسـطة اللغة ، بل هذا مقصـور على انفعالات الوعي أو الانفعالات النفســية ، التي رفعت الى مستوى الوعي ذاته الذى بعث هذه الانفعالات ، أو حولها من تأثيرات الى أفكار هو كذلك الذى جاء في نفس الوقت بتعبيراتها اللغوية المناســبة •

فما الذى نعنيه اذن عندما نقول ان الفنان قد اهتدى الى تعبير عن انفعال لم يتم التعبير عنه بعد ؟ • نحن نعني أن الانفعال الذى ينتمي الى المســتوى الواعي للتجربة له طبيعة مزدوجة ، فله « طبيعة مادية » و « طبيعة صورية » • فمن الناحية المادية ، هو كوكبة معينة من الانفعالات النفسية • وهو من الناحية الصورية ، انفعال واع • في هذه الحالة تكون كوكبة الانفعالات النفســية مجرد عدد من الانفعالات النفسية ، ولكل انفعال

بالفعل تعبيره النفسي المناسب . نتيجة لذلك ، وباستطاعة من أمكنه الوعي بنفسه وبقدرته على الشعور بهذه الانفعالات النفسية أن يولد في نفسه انفعالا واعيا متحيزا ، من الناحية الصورية ، عن أي انفعال من هذه الانفعالات ، وعنها كلها . وبذلك فانه يحدث في نفس الوقت تعبيرا واعيا لها . وهكذا يتضح أن ما يدعى بالانفعالات غير المعبر عنهـا هي انفعالات في أحد مستويات التجربة ، قد عبر عنها بالفعل بالطريقة التي تناسب هذا المستوى . وهي انفعالات يحاول من يشعر بها أن يعيها ، وبعبارة أخرى ، يحاول أن يحولها الى مادة تجربة في مستوى أعلى ، بحيث تصبح على الفور بعد تحقق ذلك انفعالا في هذا المستوى الأعلى وتعبيرا مناسبا له أيضا .

ولنعد ثانية الى المثل الذي ذكرته في مستهل هذا الفصل ، ولنتساءل : هل أمكن القاء ضوء عليه بفعل المناقشات التي دارت خلال هذا الفصل ؟ . فالطفل في هذا المثل قد ألقى بقبعته من فوق رأسه في الطريق صائحا « Hattiaw » وبمقارنتها بالصيحة الدالة على الوعي بالذات التي سبق ذكرها في القسم الحالي ، سيتبين أنها مثل كامل ومعقد للغاية لاستخدام اللغة . ولنبدأ الكلام بالنظر في الانفعال المتضمن . فالطفل قد يخلع قبعته لشعوره بضيق مادي ، لسخونة القبعة أو اثارتها لأعصابه، أو لأي سبب آخر . على أن الارتياح الذي عبر عنه بوساطة الصيحة Hattiaw ليس مجرد سرور نفسي ـ طبيعي مثل السرور المترتب على إبعاد ذبابة من فوق لأنف . فما عبر عنه هو شعور بالانتصار وانفعال انبعث من الحصول على الوعي الذاتي . اذ اثبت الطفل أن عنده قدرة مماثلة لقدرة امه التي سبق أن خلعت قبعتها وهي تردد نفس الكلمات التي يقلدها الطفل الآن . وهو أحسن حالا من أمه لأنها قد أعادت القبعة الى رأسها ، وعندها رغبة في ابقائها على هذا الحال . ومن هذا يتبين وجود صراع ارادي يشعر الطفل أنه انتصر فيه .

هذا الشعور مثل أي شعور آخر ينبغي التعبير عنه في فعل من أفعال الجسم . ونظرا الى انه شعور قد انبعث من وعي ذاتي ، أي في المستوى الخيالي للتجربة ، لذا ينبغي أن يعبر عنه في فعل موجه ، اي في فعل يؤدى « بقصد » ، وليس مجرد فعل آلي . ولكن هناك فعلين موجهين في هذا المثل : فهناك القاء القبعة جانبا ، وهناك صيحة النصر . فلماذا لا يكون فعل واحد كافيا لهذا الغرض ؟

فالصلة بين خلع القبعة والصيحة مماثلة للصلة بين اللون المفزع ورجفة الفزع التى جاء ذكرها فى القسم السابق • ولعلنا نتذكر أن هذا اللون وتلك الرجفة قد احتلا المكان الأول والمكان الثالث فى مجموعة الاحداث التى الفت تجربة مفردة لا تتجزأ ، احتل فيها انفعال الخوف المكان الثانى • وفى المثل الحالى ، يحتل خلع القبعة المكان الأول ، ويحتل انفعال النصر المكان الثانى ، وتحتل الصيحة المكان الثالث • وكل هذه الاشياء مجتمعة تؤلف تجربة مفردة هى تجربة انتصار الطفل على أمه •

هذه التجربة قد تحققت بفعل وعى الطفل بذاته • ولقد انبعثت من تجربة أخرى تنتمى الى المستوى نفسه ، وأعنى بها تجربة ادراك الطفل حالته وهو يتنزه فى عربة اطفال فى كامل أبهتــه وخصره محاط بحزام الأمان • ويكتشف الطفل بفعل وعيه الذاتى بنفسه أنه قد أصبح على هذه الحال ، كما أنه يدرك أن هذه الحالة قد حدثت تحقيقا لرغبة أمه وبغير رضاه • فلهذا السبب يشعر باهانة ، وبامكانه فى هذه المرحلة اتباع احد سبيلين ، وان كان بالطبع لا يعرف ذلك ، فهو ليس قادرا على الاختيار ، بل يعمل كما تسوقه طبيعته • وربما أمكنه العثور على سبيل للهروب فى هذا الموقف بالقيام بأى فعل غير متصل بهذا الموقف ، فى الواقع ، كأن ينفجر مثــلا متبرما فى بكاء عديم الجدوى بسبب رثائه لحاله ، وان لم يكن ثمة مبرر لذلك • أو قد يستجيب للموقف استجابة مباشرة بالقيام بفعل يثبت به انه قبل كل شئ ليس طفلا ، بل هو شخص حقيقى • ويختار السبيل الثانى ، ولذلك يلقى برمز طفولته جانبا ، ويخفق قلبه دليلا على الانتصار • ولكى يعبر عن هذا الانفعال باستهزاء وبجدارة فائقة ، فانه ينتزع من أمه البطولة ويستخدم (بقدر ادراكه لهذه الكلمات) نفس الكلمات التى عبرت الأم بها عن تفوقها عليه •

وبامكاننا بيان ذلك – ان شئنا – بالقول بأن الطفل « يحاكى » أمه ، الا أن هذه الكلمة غير موفقة • اذ انها تثير تساؤلا حول أسباب حدوث مثل هذه المحاكاة وكيفيتها • ولقد بذلت محاولات لتفسير أصل اللغة عند الطفل بالرجوع الى غريزة مزعومة للمحاكاة ، تدفعه الى تقليد كل ما صادفه مما يفعله الآخرون • وبذلك ، فعندما يدرك قيامهم بالكلام ، فانه يكتسب نفس القدرة على القيام بذلك • ولكن ، ولنفترض وجود مثل هذه الغريزة • فى هذه الحالة ، لن يكون السلوك الذى دفع الى اتباعه لغة على الاطــلاق ، الا اذا تحرر الى أبعد حد من التحكم الآلى للغريزة

المزعومة ، وأصبح خاضعا لارادة الطفل الواعية ، بحيث يعبر عما يود الطفل أن يعبر عنه . ان هذا لن يتحقق الا اذا أصبح الطفل على وعى بذاته ، وعندما يتحقق هذا الوعى . ولكن عندما يحدث هذا سيبدأ الطفل فى الكلام بغير فعل هذه الغريزة . من هذا يتضح أن المحاكاة المزعومة - باعتبارها من تلك الأمور التى لا ينبغى الاكثار من ذكرها بغير مبرر - خرافة باطلة . والفائدة الوحيدة التى يحتمل ان تكون لها ، هى تفسيرها كيف يستطيع الطفل قبل بلوغه مستوى الوعى الذاتى فى التجربة ، أن يعود نفسه بالفعل على ممارسة عدد كبير من حركات الجسم التى قد تستخدم لغة عند بلوغه هذا المستوى . والواقع أن الطفل لا يبدأ فى الاحاطة بالحركات التفصيلية فى الكلام الا عندما يكون وعيه قد نما بالفعل الى حد الحاجة اليها . فهو يقلد كلام الآخرين لأنه قد ادرك بالفعل انهم يتكلمون .

٤ ـ اللغة واللغات

استخدمنا كلمة « لغة » للدلالة على أى فعل موجه وتعبيرى من أفعال الجسم ، أيا كان هذا الجزء من الجسم . وثمة ميل الى الاعتقاد بوجود فعل واحد خاص بذلك ، أو هناك فعل واحد يفوق فوقا كبيرا أى فعل آخر فى التعبير على أية حال . ويقصد ، بذلك « الكلام » أو الأفعال الصادرة عن الأجهزة الصوتية . وأحيانا يقال بوجود سبب فسيولوجى لتفسير هذه الحقيقة المزعومة . فيقال اننا عندما نستخدم أجهزتنا الصوتية تستطيع أداء أفعال مختلفة تتصف بزيادة دقة تنوعها ، ومن ثم فانها تكون اقدر من اى مركب من الأجزاء الأخرى على التحول الى لغة . وتبدو صحة كل من الاعتقاد الأصلى والسبب الذى ذكر فى تبريره من الأمور التى تثير اكثر من الشك ، فمن المحتمل الا يكون هناك اختلاف جوهرى بين أى فعل من أفعال الجسم والأفعال الأخرى من ناحية قدرتها على التعبير . ويبدو أن فضل اى فعل من الأفعال على الأفعال الأخرى انما يرجع الى التقدم التاريخى لأية حضارة على الحضارات الأخرى . فكل من يتكلمون لا يستخدمون كل أجزاء الجهاز الصوتى على حد سواء . اذ ان الألمان يكثرون فى كلامهم الاعتماد على الحلق ، بينما يعتمد الفرنسيون اعتمادا اكثر على الشفتين : ومن المحتمل الى أبعد حد أن يرجع الى هذا الاختلاف السر فى تفوق الفرنسيين فى التحكم فى حركات شفاههم ، وفى تفوق الألمان فى التحكم فى حركات الحلق ، الا أنه من غير المحقق بغير جدال استناد هذا الاختلاف نفسه الى اختلاف فسيولوجى

مستقل عن ذلك وسابق له ، أى اختلاف فى التكوين العضوى قد جعل الالمان أكثر حساسية فى ناحية الحلق ، كما جعل الفرنسيين أكثر حساسية فى الشـــفتين ، فلو كان هذا الكلام صحيحا لغدت هذه الحساسيات الخاصة خصائص بيولوجية متوارثة كشـــكل الجمجمة ولون البشرة ، ولتوقفت القدرة على صحة التكلم بالفرنســـية أو الألمانية على أصل المتحدث . الا أن هذه الحقيقة الشائعة غير صحيحة . فليس ثمة توافق بين التصنيفات التى اكتشـــفتها الانثروبولوجيا الطبيعية وتصـــنيفات انثروبولوجيا الحضارة .

واذا كان الفرنسيون قد وجدوا أن حركات الشفاه أكثر تعبيرا من حركات الحلق ، بينما وجد الالمان العكس ، فان هذا الاختلاف نفسه قد يوجد بين حركات الأجهزة الصوتية ومختلف الانواع الأخرى من الحركات . فان أى جـدال بين قرويين ايطاليين لا يعتمد على الكلمات بقـدر اعتماده على ايماءات اليد ولغتها التى تتصف ببراعة فائقة . وفى هذا المثل كذلك ، لا وجـــود لأى أســـاس فسيولوجى للاختـــلاف . اذ ان أصابع الايطاليين ليست أكثر حساسية من أصابع سكان شمال أوروبا . ولكن لديهم تقليدا طويلا فى الاعتماد على التحكم فى ايماءات الأصابع يرجع الى لعبة micare digitis القديمة .

فاللغة التى تعتمد على الصوت اذن هى مجرد لغة من بين عديد من اللغات الممكنة . أو نظم اللغة . وقد يحدث تقدم فى أية لغة من اللغات بفعل حضارة معينة ، بحيث تصبح شكلا ذا تنظيم عال من اشكال التعبير عن الانفعالات . ويتوهم أحيانا أنه برغم امكان تعبير أية لغة من هذه اللغات عن الانفعال ، فان لغة الصوت تتميز بدور تنفرد به ـ أو تتفوق فيه على الأقل ـ وهو التعبير عن الفكر . وحتى لو كان هذا الكلام صحيحا ، فان هذا الراى لن يهمنا فى المرحلة الراهنة من مناقشاتنا ، لأننا نبحث الآن اللغة كما هى قبل تكيفها لتلبية مقاصد الفكر . والواقع أنه من المحتمل الا يكون هذا الراى صحيحا ، وهناك قصة تقول ان بوذا توقف اثناء ذروة مناقشة فلسفية عن الكلام وانتقل الى لغة الايماء ـ كما يفعل اى استاذ فى اكسفورد عندما ينطلق متكلما باللغة اليونانية ـ وتناول زهرة فى يده ونظر اليها . وابتســـم أحد حوارييه ، فقال له بوذا : « لقد فهمتنى » .

والكلام فضلا عن ذلك ، هو مجرد نسق من الايماءات . ويتميز بأن كل ايماءة تحدث صوتا متمايزا ، بحيث يستطيع ادراكها بوساطة الاذن

وكذلك بوساطة العين • واستماعنا الى متحدث بدلا من النظر اليه يدفعنا الى الاعتقاد بأن الكلام أساسا نسق من الأصوات • ولكنه ليس كذلك ، فهو من الناحية الجوهرية • نسق من الايماءات التى عملت بواسطة الرئتين والحنجرة وتجويفى الفم والأنف • وسوف نزداد ابتعادا عن الحقائق الجوهرية للكلام اذا ظننا أنه شىء يمكن كتابته وقراءته ، متناسين أن ما تستطيع الكتابة بيانه اعتمادا على رموزها الهزيلة هو مجرد جانب ضئيل من الصوت المنطوق ، اذ تتجاهل فيها تجاهلا يكاد يكون تاما طبقة الصوت والتشديد والتوقيت والايقاع • ومن هذا ينبغى أن يقرأ الكاتب أو القارىء الكلمات قراءة صامتة لنفسه ، فبغير ذلك تخفق الكلمات فى أداء مهمتها ، وتبدو بلا معنى • والكتاب المكتوب أو المطبوع هو مجرد مجموعة من الاشارات التى لا تبدو أكثر من مجرد أقواس وخطوط ، وكأنها رموز النومس التى كانت مستخدمة فى الموسيقى البيزنطية ، ومنها يصنع القارىء لنفسه ايماءات الكلام التى تتصف وحدها بالقدرة على التعبير •

وبين كل أنواع اللغة المختلفة ، وايماءات الجسم صلة من هذا النوع • ففن التصوير مرتبط برباط وثيق بتعبيرات الايماءات التى تقوم بها اليد عند الرسم ، وبالايماءات المتخيلة التى يعتمد عليها مشاهد اللوحة فى تقدير « قيمها اللمسية » • وثمة صلة مماثلة بين موسيقى الآلات وحركات الحنجرة الساكنة وايماءات يد العازف ، والحركات الحقيقية أو المتخيلة ـ وكأنها حركات راقصة ـ التى يقوم بها المستمعون • ووفقا لذلك ، يعد كل نوع من أنواع اللغة شكلا متخصصا من ايماءات الجسم ، وبهذا المعنى يمكن القول بأن الرقص هو أصل كل اللغات •

هذا الكلام هو الذى يبرر مفارقات السلوكيين وقولهم ان الفكر ليس شيئا آخر غير حركات أجهزة الصوت التى يقال أنها تقوم عادة بالتعبير عنه • والفكر فى كلامهم هو الانفعال فى سياق كلامنا • وهذا الانفعال فى المستوى الخيالى ، وليس فى المستوى النفسى البحت • وينبغى كذلك أن يفهم من كلامهم أن المقصود بأجهزة الصوت هو الجسم برمته ، اذ ان الكلام هو مجرد صورة من صور الايماءات • فاذا تم تصحيح المذهب على هذا الوجه فسيغدو صحيحا فى ناحية هامة ، وهى أن التعبير عن الانفعال ، ليس كما يقال ، رداء قد صنع لمطابقة انفعال قائم بالفعل ، بل هو فعل بغيره ما كانت تجربة هذا الانفعال لتتحقق اطلاقا • فاستبعادك

اللغة يعنى استبعادك ما عبر عنه ، اذ لن يبقى شىء سوى مشاعر فطرية فى المستوى النفسى البحت .

ولقد نهضت الحضارات المختلفة بلغات مختلفة لتحقيق غاياتها . ولم تكن هذه اللغات مجرد أشكال مختلفة من الكلام ، يمكن التمييز بينها ، كما تميز اللغة الانجليزية عن اللغة الفرنسية . وهلم جرا . انما كان هذا الاختلاف أعمق من ذلك بكثير . ولقد رأينا كيف عبر بوذا عن فكرة فلسفية بواسطة ايماءة ، وكيف يستخدم الفلاح الايطالى أصابعه فى التعبير ببراعة لا تقل عن براعة التعبير بلسانه . ولقد عاقت عادة ارتداء ملابس ثقيلة القدرة التعبيرية فى كل أجزاء الجسم ماعدا الوجه . وعندما يزداد ثقل الثياب لن تحتفظ بالقدرة على التعبير أى تعبيرات خلاف تلك التى يستطاع ادراكها دون أن ترى مثل تعبيرات الأجهزة الصوتيه . اللهم الا اذا كانت الملابس معبرة فى ذاتها . ولقد جعلت الحضارة العالمية لأوربا الحديثة وأمريكا الحديثة ، بميلهـا الى اطراد الزى (١) أفعالنا التعبيرية تكاد تقتصر كلية على الصوت . وكان من الطبيعى أن تحاول تبرير موقفها بالقول بأن الصوت هو أفضل وسيلة للتعبير .

---

(١) ومع كل هذا ، فان الثياب نوع من اللغة . الا انها عندما تكون مطردة فى نزعت ستقتصر الانفعالات التى تستطيع التعبير عنها على الانفعالات السائدة بين من يرتدون هذا الزى . لان عادة ارتداء زى محدد تسوق من يرتديه الى عدم تركيز انتباهه الا على انفعالات من هذا النوع ، ومن ثم فانها تولد على الفور « سمة » ثابتة او عادة شعورا واعيا بالاتجاه المناظر . ولقد لاحظ « روبرت بروك » : « ان الامريكيين يمشون فى صورة افضل منا . اذ ان مشيتهم تتسم بانها اكثر انطلاقا . ففيها تخايل جذاب يكاد يبدو كانه رشاقة . فهل يرجع ذلك الى الجو الديمقراطى الذى يحيون فيه ، او الى عدم ارتدائهم للحمالات . انه امر يتعذر الوصول الى رأى حاسم فيه » (رسائل من امريكا ص ١٦) . والتخلى عن الزى يؤدى الى تصدع غريب فى عادات الشعور . ولاحظ مولقانى انه عندما تخلى عن سرواله وارتدى التزر بدا يشعر مثل مواطن هندى (انظر كيلنج The Incarnation of Krishna Mulvaney) . من هذا يتضح ان الوعى بمشاركة الاخرين فى الزى هو وعى بوجود صلة عاطفية . وهذه الظاهرة فى ناحيتها السلبية تبدو فى صورة عداء عاطفى تجاه الأفراد الذين لا ينتمون الى هذه الجماعة . والاستشهاد بامثلة تدل على ذلك بالرجوع الى تاريخ الاحزاب والطبقات أمر لا لزوم له . وربما كان من الامور الجديرة بالذكر الاشارة الى انه فى الحياة السياسية الحرة حيث يتم الفصل بين التنافس بين الاتجاهات السياسية والعداوة العاطفية بين الافراد المؤيدين لهذه الاتجاهات ، يتحتم عدم الاعتماد على الزى فى التمييز بين الاحزاب . وانت اذا جعلت الاحزاب ترتدى زيا موحدا ، فستصبح على الفور العداوة العاطفية اعظم اهميه فى اثارة المشاحنات من الاختلافات السياسية .

على انه لا وجود لصلة واحدة بين مختلف اللغات واية طائفة من المشاعر ، كما تطابق الشخص الواحد اتوابه المختلفة . فاذا لم يوجد ما يدعى بالمشاعر التى لم يعبر عنها ، فلا معنى للقول بالتعبير عن المشاعر نفسها اعتمادا على مادتين وسيطتين مختلفتين . وهذا الكلام يصدق على كل من الصلة بين اساليب الكلام المختلفة ، وعن الصلة بين لغة الصوت والصورة الأخرى من اللغة . واذا تأمل الانجليزى الذى يستطيع التكلم بالفرنسية تجربته ، فسيتيسر له ادراك تغير شعوره باختلاف اللغة التى يتكلمها . فاللغة الانجليزية لن تعبر الا عن انفعالات انجليزية . واذا تحدثت بالفرنسية فعليك ان تنفعل كما ينفعل الفرنسى . والقدرة على تكلم عدة لغات تعنى ان تكون كالحرباء ذا الوان مختلفة من الانفعالات . ولزيادة الايضاح علينا ان نتساءل : هل يصح القول بان الانفعالات التى تعبر عنها فى الموسيقى لا يمكن التعبير عنها اطلاقا بوساطة الكلام ، وأن العكس صحيح ؟ . ان الموسيقى نوع من اللغة والكلام نوع آخر . وكل منهما يعبر عن مضمونه بوضوح مطلق ودقة مطلقة ، الا انهما يعبران عن نوعين مختلفين من الانفعال ، كل يناسب لغته . ويصح القول نفسه عن ايماءات اليد . اذ يستطاع التعبير عن الازدراء بالصياح فى صورة معينة فى وجه اى انسان وباشارة من الاصبع دالة على التهديد والوعيد ، كما يعبر عن الفرح فى قصيدة أو سمفونية . ولكن هناك اختلافا . فان نوع الازدراء على وجه الدقة الذى يعبر عنه باتباع طريقة ما ، لا يمكن التعبير عنه بوساطة طريقة أخرى .

فى هذه الحالة اذا اكتسب اى شخص القدرة على التعبير عن نوع من الانفعالات دون غيرها ، فان ما يترتب على ذلك هو ادراكه وجود هذا النوع فى ذاته دون باقى الأنواع . اما هذه الأنواع الأخرى فستبقى كامنة فيه ، مجرد مشاعر فطرية ، فهى لن تروض أو توجه . وهى اما ستختفى فى ظلام جهله بذاته أو تنفجر فى صورة سورات عاصفة ، لن يستطيع قهرها او فهمها . نتيجة لذلك ، فان اية حضارة تفقد القدرة على التعبير ، الا بوساطة الصوت ، وتؤكد بعد ذلك ان الصوت هو أفضل وسيط معبر ، لن تكون قد عنت شيئا اكثر من ادراكها عدم وجود شىء فى ذاتها يستحق التعبير خلاف ما عبر عنه على هذا الوجه . وهذه مغالطة . وهى لا تعنى اكثر من قولنا (نحن افراد هذا المجتمع المعين) : « ان ما لا نعرفه ، لا نعرفه » الا اذا اوحت باضافة العبارة الآتية : « كما اننا لا نرغب فى البحث عنه » .

ولقد ذكرت ان « الرقص هو أصل كل اللغات » . وهذا القول في حاجة الى زيادة تفسير . فما اعنيه هو ان كل نوع - او نظام - من اللغة (الكلام والايماء وما شابه ذلك) قد تفرع من لغة أصلية تعتمد على ايماء كل أجزاء الجسم . وهذه اللغة الاصلية ينبغي أن تكون لغة تتوافر فيها لكل حركة أو لكل سكنة تحدث لكل جزء من اجزاء الجسم نفس الدلالة التي تستطيع تحقيقها حركات الأجهزة الصوتية في اللغة المنطوقة . فمن يستخدمها ينبغي ان يتكلم بكل جزء في نفسه . على انني عندما دعوت هذه اللغة باللغة « الأصلية » ، لم أقصد التورط (معاذ الله) في علم قبلي للأركيولوجي يحاول اعادة انشاء ماضي الانسان السحيق بغير رجوع الى اية بينات أثرية . فانا لم أضع هذه اللغة الأصلية في الماضي القصي ، بل وضعتها في الحاضر . وما اعنيه هو انه في كل محاولة يقوم بها اي انسان منا للتعبير عن نفسه ، فان هذه المحاولة تتحقق بوساطة جسمه كله . وهكذا يكون قد تكلم بالفعل هذه اللغة « الأصلية » التي تعتمد على ايماءات أجزاء الجسم كله . وقد يبدو هذا الرأي منافيا للعقل . وبعض الناس - كما تعرف - لا يستطيعون الكلام بغير تلويح بأيديهم ، وبغير هز لأكتافهم وبغير تمايل بأجسامهم . ولكن الآخرين قادرون على ما أقوله . اذ أن جمود الحركة نوع من الايماء كالحركة سواء بسواء . ولو وجد أناس لم يتكلموا اطلاقا الا اذا وقفوا جامدين في حالة « انتباه عسكري » ، فان تفسير ذلك هو أن هذه الايماءة قد عبرت عن عادة عاطفية وطيدة قد شعروا أنهم مرغمون على التعبير عنها في مصاحبة أي انفعال آخر قد يحدث قيامهم بالتعبير عنه . ومن ثم يتضح أن هذه اللغة « الأصلية » التي تعتمد على ايماء كل أجزاء الجسم هي وحدها اللغة الحقة ، التي يستعملها على الدوام كل انسان يحاول التعبير عن نفسه في اية صورة . فما ندعوه بالكلام والأنواع الأخرى من اللغة هي مجرد اجزاء منها قد حدث لها تقدم وتخصص . وهي عندما تمت وتخصصت لم تستطع اطلاقا أن تنفصل عن الأصل .

هذا الأصل هو لا شيء غير جملة افعالنا الحركية بعد رفعها من المرتبة النفسية الى مرتبة الوعي . انها أفعال جسمنا باعتبارها افعالا نعيها . على أن ما تم رفعه من المرتبة النفسية الى مرتبة الوعي يتحول بفعل الوعي من تأثير الى فكرة ، ومن موضوع للاحساس الى موضوع للخيال . ومن ثم يستطاع القول بأن لغة ايماء كل أجزاء الجسم هي الجانب الحركي من تجربتنا الخيالية الشاملة . وفي الفصل السابع (٦) استخدمت هذه الجملة الأخيرة للدلالة عما يقوم به الفن

الحق • ولقد بدأنا ندرك أن نظرية الفن التى سينمخض عنها الكتاب الثانى ، اما ستعتمد على المساواة بين الفن واللغة ، أو ستكون هذه المساواة من لوازمها على الأقل •

٥ ـ المتكلم والمستمع (١)

اللغة فى اول صورة يعرفها الكائن ليست موجهة لأى مستمعين • اذ لا تظهر على أول تفوهات تبدر من الطفل أية امارات تدل على التوجيه، بحيث لن يستطاع حتى اعتبارها موجهة الى العالم على وجه عام ، أو لذاته • والاختلاف بين كلام الانسان مع نفسه • وكلامه مع العالم على وجه عام ، أو مع انسان بالذات ، أو جماعة معينة ، هو تخصص يحدث فيما بعد ، ويتحقق بوساطته فعل مبتكر هو فعل التكلم • وهكذا يتبين أن الكلام من دلائل الوعى بالذات ، ولذا ، فان الانسان حتى فى هذه المرحلة المبكرة يعى قيامه بالكلام ، ومن ثم يستمع الى نفسه ، لأن تجربة الكلام تجربة استماع ايضا •

وأصل الوعى بالذات ، سواء افهمت هذه العبارة فهما سيكولوجيا على أنها تعنى المراحل التى يمر بها الوعى عند تحققه ، أم فهمت فهما ميتافزيقيا على أنها تعنى الأسباب التى تفسر لماذا ظهر الوعى الى الوجود ، من المسائل التى لا أنوى مناقشتها • ومع هذا ، فهناك شىء واحد ينبغى ان يقال عنها • فالوعى لا يبدأ مجرد وعى ذاتى ، ويقرر لكل منا فكرته عن نفسه باعتباره شخصا أو مركزا للتجربة ، ثم يتجه بعد ذلك الى تكوين شخصية الآخرين او استدلالها اعتمادا على عملية « ابراز » أو عملية استدلال عن طريق القياس • فكل منا كائن متناه محاط بآخرين من النوع نفسه • ووعينا بوجودنا هو كذلك وعى بوجود هؤلاء الآخرين ، والوعى باعتباره صورة من صور الفكر معرض للخطأ (الفصل العاشر ـ ٧) • وعندما يكتشف الطفل لأول مرة وجوده ، فانه لا يكتشف فى الوقت نفسه وجود أمه أو مربيته فحسب ، بل يكتشف شخصية اشياء اخرى مثل القطة والشجرة وظل لهب النار وقطعة من الخشب • فى هذه الحالة تعد بغير شك الأخطاء التى يقع فيها فى ادراك شخصية الأشياء المحيطة به من الأخطاء الوثيقة الصلة بخطئه فى تصور شخصيته • على انه مهما تعرض هذا الاكتشاف فى البداية (مثل اى اكتشاف آخر)

---

(١) اى شىء يقال عن الكلام ، فى هذا القسم ، يقصد به اللغة بوجه عام •

للخطأ ، فانه لن يغير من حقيقة ان اكتشاف الطفل لنفسه ، هو كذلك اكتشاف لنفسه فردا ضمن جملة أفراد آخرين ٠

والوعي بالذات يخلق من الكائن شخصا ٠ فبدونه لن يزيد الكائن عن مجرد كائن في أحط درجات الوعي التي تعتمد على الحس ٠ وتتحقق الصلة بين الكائنات التي في مثل هذه المرتبة بوساطة مختلف حالات التعاطف التي تنبعث من تعبيراتهم النفسية عن مشاعرهم ٠ ولما كان الأشخاص كائنات عضوية لذلك هناك روابط من هذا النوع تربط بينهم ٠ ولكنهم بوصفهم أشخاصا ، يقومون بانشاء نوع جديد من الروابط التي انبعثت من وعيهم بأنفسهم ومن وعيهم بعضهم ببعض ٠ هذه الروابط تعتمد على اللغة ٠ فاكتشافي لنفسي كشخص يعني انني قد اكتشفت قدرتي على الكلام ، ولهذا السبب فأنا شخص Persona أو متكلم ٠ وعندما أقوم بالكلام، فانني اكون متكلما ومستمعا معا ، ومن حيث ان اكتشافي لنفسي شخصا هو كذلك اكتشاف للأشخاص الآخرين المحيطين بي ، فمن ثم يعد هذا الكشف اكتشافا لمتكلمين ومستمعين آخرين غير نفسي ٠ وهكذا ، فمن البداية تحتوي تجربة الكلام في ذاتها أساسا على تجارب كلام الى الآخرين ، وتجارب استماع الى آخرين وهم يتكلمون الى ٠ أما كيف يعمل هذا المبدأ بالفعل ٠ فأمر يعتمد في دقائقه على كيفية تعرفي الى الأشخاص المحيطين بي ٠

والصلة بين المتكلم والمستمع باعتبارهما شخصين متمايزين ، هي صلة مألوفة الى أبعد حد ، ومن السهل اساءة فهمها لهذا السبب ، ونحن ننزع الى تصورها صلة يقوم فيها المتكلم « بتوصيل » انفعالاته الى المستمع ، الا أن الانفعالات لا يمكن المشاركة فيها مثل الطعام أو الشراب، أو اعطاؤها للآخرين مثل الملابس القديمة ٠ فاذا كان الكلام عن نقل الانفعالات يعني أي شيء ، فمن الواجب أن يعني دفع اى شخص آخر الى الحصول على انفعالات مشابهة للانفعالات التي عندي ٠ غير أنه بغير اعتماد على اللغة ، فانه لن يستطيع هو أو اى شخص ثالث ، مقارنة انفعالاته بانفعالاتي للتحقق من تشابههما ٠ ونحن عندما نتكلم عن مثل هذه المقارنة، فما نعنيه هو شيء لا يتحقق الا باستخدام اللغة ٠ فالمقارنة يجب أن تعرف اعتمادا على التكلم والاستماع ، لا أن يعرف التكلم والاستماع على أساس مثل هذه المقارنة ٠ ومع هذا فاذا كانت الصلة بين الانفعال واللغة قد تحددت على أصح وجه في (٣) ، فبامكاننا تفهم هذه العبارات وتحليلها بعد ذلك على الوجه الآتي :

عندما يقال أن اللغة تعبر عن الانفعال ، فان هذا يعنى وجود تجربة مفردة لها جانبان • الجانب الأول ـ هناك انفعال له طابع خاص • فهو ليس انفعالا نفسيا أو تأثيرا ، بل هو انفعال يعيه صاحبه • ونتيجة لهذا الوعى فانه يحوله من تأثير الى فكرة • الجانب الثانى ـ هناك فعل موجه من أفعال الجسم يعبر فيه عن هذه الفكرة • والتعبير ليس أثرا لاحقا للفكرة • فبين الاثنين وحدة لا تنفصم بحيث لا تعد الفكرة جديرة بأن تسمى فكرة الا عندما يعبر عنها • والتعبير كلام ، والمتحدث هو أول مستمع الى نفسه • وعندما يستمع الى نفسه وهو يتكلم فانه يعى نفسه صاحب الفكرة التى يستمع بنفسه الى تعبيره عنها ، ومن ثم فهناك حكمان يتصفان معا بصحتهما ، وان كان من السهل الظن بتناقضهما • وأول حكم هو ان معرفتنا كيف نشعر وحدها هى التى جعلتنا قادرين على التعبير عنها بالكلمات • وثانى حكم هو ان تعبيرنا عنهـــا بالكلمات وحـده هو الذى يساعدنا على ادراك ماهية انفعالاتنا • وفى الحكم الأول قد وصفنا موقفنا باعتبارنا متكلمين ، وفى الحكم الثانى وصفنا موقفنا باعتبارنا مستمعين الى ما قلناه بأنفسنا • والحكمان يرجعان الى نفس الوحدة بين الفكرة والتأثير ، الا أنهما ينظران الى هذه الوحدة من ناحيتين متقابلتين •

والشخص الذى يوجه اليه الكلام يعرف هذا الموقف المزدوج • ولو أنه لم يكن كذلك ، لما كان من المجدى توجيه أى كلام اليه • فهو كذلك متكلم ، واعتاد ان يعرف نفسـه بانفعالاته عن طريق الكلام الى نفسـه • فكل شخص من الشخصين المعنيين على وعى بشخصية الآخـر باعتبارها متضايفة مع شخصيته ، أى أن كليهما على وعى بنفســه كشخص فى عالم اشخاص • وهو عالم يتألف بالنسبة للغاية الراهنة من شخصين • لهذا السبب ، فلأن المستمع يعى مخاطبته شـخصا آخـر مماثلا له (اذ بغير هذا الوعى الأصلى لما أمكن حدوث ما يسمى توصيل الانفعالات بواسطة اللغة) ، فانه ينظر الى ما يستمع اليه وكأنه كلام قد صــدر منه ذاته • فهو يتكلم الى نفسه الكلمات التى استمع اليها موجهة له • ومن هنا ينشىء فى نفسه الفكرة التى عبرت عنها هذه الكلمات • وفى الوقت نفسه ، فباعتباره على وعى بالمتكلم شخصا آخر غير نفسه ، فانه ينسب هذه الفكرة الى هذا الشخص الآخر • وهكذا ، فان فهمك ما يقوله اى انسان لك يعنى نسبة الفكرة التى اثارتها كلماته فى نفسك اليه ، وهذا يعنى أنك نظرت الى كلماته وكأنها كلماتك •

قد يبدو أن هذا الكلام قد عنى وجود لغة مشتركة يشترك فيها المتكلم والمستمع . اذ ما لم يعتد الاثنان استعمال الكلمات نفسها ، فان المستمع لن يعنى الأشياء نفسها التى عناها المتكلم ، عندما يستخدمها لنفسه . على أن الاشتراك فى اللغة ليس موقفا مختلفا مستقلا عن الموقف الذى قمنا بوصفه ، أو موقفا سابقا له . وكلمة « لغة مشتركة » هى مجرد كلمة نشير بها الى هذا الموقف نفسه ، فلا أحد يحصل على اللغة أولا ثم يستعملها بعد ذلك ، فان الحصول عليها واستعمالها شئ واحد . ونحن لن نحصل عليها الا اذا حاولنا استعمالها مرارا وتقمصنا فى ذلك .

وقد يعترض القارئ بالقول بانه لو صح ما قيل هنا ، لما توفر البتة أى ضمان مطلق للمستمع ولا للمتكلم بأن أحدا منهما قد فهم الآخر . وهذا صحيح . غير أنه فى الواقع لا وجود لمثل هذا الضمان . والضمان الوحيد عندنا هو ضمان تجريبى ونسبى ، يزداد قوة شيئا فشيئا كلما تقدم الحديث . وهو يعتمد على اعتقاد كلا الطرفين بان أيا منهما لا يبدو قد تفوه باى كلام فارغ . ومسالة هل يفهم أى منهما الآخر هى مسالة solvitur interloquendo (أى لا يمكن حلها الا بتبادل الحديث) . فلو أنهما احستا فهم بعضهما البعض بحيث يستطيعان الاستمرار فى الكلام ، فان معنى هذا أنهما يفهمان بعضهما البعض بقدر حاجتهما ، وأنه لا وجــود لنوع أفضــل من الفهم ، سيشعران باى أسف على عدم ادراكه .

ويعتمد امكان تحقق مثل هذا الفهم على قدرة المستمع على اعادة انشاء الفكرة التى عبرت عنها الكلمات التى استمع اليها فى وعيه . وعملية اعادة الانشاء هذه هى عمل الخيال ، ولن يستطاع تحققها الا اذا بلغت تجربة المستمع حدا يساعدها على تهيئته لها . ولقد سبق أن رأينا (الفصل العاشر ـ نهاية ٤) أنه نظرا الى أن الأفكار كلها مستمدة من التاثيرات ، فان اية فكرة لن يستطاع تكونها هكذا فى الوعى الا بوساطة عقل تحتوى تجربته الحسية الانفعالية على التاثير المناظر ، ولو فى صورة ناحلة غائرة فى هذه اللحظة عينهـا . ومهما كانت فصاحة الكلمات ، ومهما احسن اختيارها ، فانها اذا وجهت الى مستمع لا وجود عنده لأية تاثيرات مناظرة للفكرة التى قصد أن تقوم بنقلها ، فانه اما أن يعتبرها لغوا ، أو يعزو اليها (من المحتمل فى حالة عدم احسان المتكلم التعبير عن نفسه) معنى مستمدا من تجربته يفرضه على هذه الكلمات برغم ما بينهما من عدم تناسب واضـح . ويحدث الشئ نفســه عندما يعانى

المستمع من فساد الوعى برغم وجود التأثير الصحيح عنده (الفصل العاشر ـ ٦) ، اذ لا تسمح له هذه الحالة بالانتباه الى هذا الكلام ٠

واساءة الفهم لا تترتب بالضرورة على خطأ من المستمع ، اذ قد يرجع ذلك الى خطأ المتكلم ٠ وهذا هو ما يحدث عندما تكون الفكرة التى عبر عنها فكرة زائفة ، بسبب فساد فى وعيه يدعوه الى انكار عناصر معينة فى الفكرة المعبر عنها ، تعد فى الواقع جوهرية لها ٠ وأية محاولة يقوم بها المستمع لاعادة انشاء الفكرة لنفسه ، ستؤدى الى اكتشاف هذا العنصر المرفوض باعتباره مكملا للفكرة (الا اذا تصادف أن كان وعى هذا المستمع فاسدا بالمثل) ٠ وفى هذه الحالة ستحدث اساءة فهم مرة أخرى بين المتكلم والمستمع ٠

٦ ـ اللغة والفكر

اللغة بأسرها ، من ناحية ، فعل من افعال الفكر ٠ والفكر هو كل ما تستطيع أن تعبر عنه ٠ اذ أن مستوى التجربة الذى تتبعه هو الدراية او الوعى او الخيال ٠ ولقد سبق أن تبين ان هذا المستوى لا يتبع عالم الاحساس أو التجربة النفسية ٠ بل يتبع عالم الفكر ٠ على أنه اذا نظر الى الفكر فى أضيق معانيه ٠ اى باعتباره مساويا للفهم ، فان اللغة لن تنطوى تحته ، وكذلك التجربة الخيالية فى اصلها ٠ وسيكونان فى مستوى أحط منه ٠ فاللغة وفقا لطابعها الأصلى لا تعبر عن الفكر بأضيق معانيه ، بل تعبر عن الانفعالات وحدها ، وان كانت هذه الانفعالات ليست تأثيرات فطرية ، بل هى تأثيرات قد حولت الى أفكار بفعل الوعى ٠

ولقد سبق ان ذكرت وجود مرحلة ثانوية فى تقدم اللغة ، فيها تصادف تحولا يجعلها تصلح لأغراض الفهم ٠ وقد يفترض أن هذا التحول الثانوى لن يهم الاستاطيقى ، نظرا الى أن الفن تعبير خيالى عن الانفعال (الفصل السادس والفصل السابع) ٠ ولكن هذا الكلام خطأ ٠ فحتى اذا لم يقم الفن على الاطلاق بالتعبير عن الفكر بمعناه الضيق بل كان يقوم بالتعبير عن الانفعال ، فان الانفعالات التى سيعبر عنها لن تكون مجرد انفعالات وعى فى أدنى مراتبه الحسية ٠ انها ستتضمن انفعالات الفكر ٠ وبناء على ذلك ، ينبغى على اية نظرة فى الفن ان تراعى المسألة الآتية وهى : « كيف يلزم أن تتعدل اللغة ـ ان كان هذا يحدث اطلاقا ـ حتى تجعل التعبير عن هذه الانفعالات فى نطاقها ؟ » ٠

والاختلاف بين الخيال والفهم بوجه عام ، هو أن الخيال يعرض على نفسه موضوعا يجربه على أساس أنه شيء واحد لا يتجزأ • بينما الفهم يتجاوز هذا الشيء الواحد ويعرض لنفسه كثرة من الاشياء ، بينها صلات من أنواع محددة •

وكل الأشياء التى يعرضها الخيال لنفسه هى اشياء موجودة هنا والآن ، اى أشياء كاملة فى ذاتها ، ولها كفاية ذاتية مطلقة ، وغير مرتبطة بأى اشياء اخرى بروابط دالة على تحديد ماهيتها وما ليس بماهيتها ، أو بروابط خاصة بماهيتها وبالاسباب التى جعلتها على هذه الصورة ، او روابط خاصة بماهيتها وما كان ينبغى ان تكون عليه ، او روابط لماهيتها وما كان يتحتم أن تكون عليه • ولو تحقق تضمين أمثال هذه التمايزات فى موضـوع الخيال لاستوعبها • اذ فيه تختفى كل ثنائية وما بين اطرافها من صلات ، ولا تترك الا أثرا هنها يظهر على شكل تحول فى خصائص الكل • فمثلا عندما أستمع الى تغريد الدج ، اذا اعتمدت على الاحساس وحده ، فاننى أستمع فى أية لحظة معلومة الى نغمة واحدة او الى جزء من النغمة • أما اذا اعتمدت على الخيال فسيستمر ما استمعت اليه فى التذبذب فى فكرى باعتباره فكرة بحيث تبدو النغمة المفردة كلها فى شكل فكرة فى لحظة مفردة • وربما قمت بفعل آخر خلاف ذلك كأن أتخيل الى جانب غناء الدج فى شهر مايو غناءه فى شهر يناير ايضا • ولن يتم تخيل هاتين الاغنيتين شيئين منفصلين بعضهما عن بعض وبينهما صلة ، ما دامت التجربة برمتها باقية فى مستوى الخيال، باعتباره متمايزا عن الفهم • اذ ستمتزج أغنية شهر يناير بأغنية شـهر مايو وتضـفى عليها خاصية جديدة فيها عذوبة واكتمال • وهكذا فان ما أتخيله ، مهما كان مركبا سيتخيل كلا واحدا ، بحيث تبدو الصلات بين الأجزاء مجرد خصائص للكل •

ولنفترض أننى عندما بدأت من نفس تجربة الاستماع الى غنـاء الطائر ذاتها قد بدأت افكر فيها وفقا لأضيق معنى لكلمة فكرة • فى هذه الحالة فاننى ساحللها الى اجزاء • فبعد أن كانت وحدة لا تتجزأ ستصبح أشياء متعددة ، اى شبكة من أشياء مرتبطة بعضها ببعض بصلات • فهنا نغمة وهنـاك أخرى اعلى او ادنى منها ، وأخرى انعم او احد منها • وكل نغمة من هذه الانغام مختلفة عن الأخرى ، ومختلفة من ناحية محددة • وبامكانى ان أفكر فى هذه الخصائص فى ذاتهـا ، وأن أتصور احتمال وجود اختلاف بين هذه الأنغام من ناحية العلو أو الحدة أو النعومة • كما

استطيع ان اصف الاختلاف بين أغنيتين بالقول بأن احداهما تتميز بمئوية أكثر من الاخرى ، أو هي اطول منها أو تحتوى على نغمـــات أكثر . وما يحدث في هذه الحالة هو الفكر التحليلى .

شيء آخر أستطيع القيام به وهو أن أتجاوز ما أتخيل ، وأنظر في علاقته بأشياء أخرى لا أتخيلها . فمثلا قد اعجز في هذه الآونة عن تذكر (أو تخيل) ما الذى يشبهه تغريد الدج في شهر يناير ، ولكننى استطيع تذكر وقائع عن هذا التغريد ، حتى اذا لم يتسن لى تذكره هو بالذات . فبامكانى مثلا تذكر واقعة استماعى اليه منذ اربعة أشهر عند الفجر . وتعد الذاكرة وفقا لهذا المعنى الثانى نوعا من الأوراق المالية الفكرية التى يتعذر ان استعيض عنها بالذاكرة وفقا للمعنى الأول ، والتى تعد في هذا التشبيه مماثلة للعملة الذهبية . فهى تمثل فكرة شيء يحتل موضعا معينا في نسق من الأشياء (هنا في المكان والزمان) دون نظر الى ماهية الشيء الذى احتل هذا الموضع بالفعل أو الى ما هو في ذاته . وهذا التفكير في شيء غير محدد ـ اذ لو كان محددا لاحتل موضعا معينا ـ هو الفكر المجرد .

وهذه ليست الأنواع الوحيدة للفكر (وان كنت ساقتصر من الآن فصاعدا على استخدام هذه الكلمة في أضيق معانيها) . ولقد ذكرت هذه الأنواع باعتبارها مجرد أمثلة لأشياء يفعلها الفكر ، ولا يقدر على فعلها الخيال ، لأن التحليل والتجربة ليسا من صفاته اطلاقا . ومن الواجب تكييف اللغة للتعبير عن هذه الأنواع الجديدة من التجربة . ولتحقيق هذه الغاية عليها أن تتعرض لتغيرات مماثلة .

٧ ـ التحليل النحوى للغة

اولا : يقوم الفهم بتحليل اللغـة نحويا . وتمر هذه العملية بمراحل ثـــلاث :

١ ـ واللغة فعل ، نعبر به عن أنفسنا او نتكلم به . ولكن ما يقوم عالم النحو بتحليله ليس هذا الفعـل . فهو يحلل شيئا قد نتج عن هذا الفعل ، هو « الكلام » أو « الحديث » لا بمعنى كلام أو حديث دائر بل بمعنى ما يتحقق من جراء هذا الفعل . وما ينتج عن فعل التكلم ليس شيئا حقيقيا . انه خرافة ميتافزيقية . والظن بوجوده قد جاء نتيجة اتباع البحث النظرى في اللغة نظرية فلسفية الصنعة ، ونتيجة لافتراض مسلم

به بأن أى فعل هو أساسا نوع من الصناعة · ومعنى هذا أن ما يعنيه فعل التعبير هو صناعة شيء يدعى باللغة ، وما يترتب على ذلك هو أن فهم هذا التعبير سيبدو فى صورة محاولة لفهم شيء مصنوع · وقد تبدو هذه المهمة غير مجدية · فهل يحتمل أن تسفر أية محاولة لفهم شيء لا وجود له عن أية نتيجة حسنة او رديئة ؟ والاجابة (وهى اجابة لن تخفى عن أى قارىء قد انتبه الى ما جاء بالفصل السادس ـ ١) هو أن هذه الخرافات الميتافزيقية صحيحة الى حد ما من ناحية واحدة · فمن يحاول فهمها يركز انتباهه على شيء حقيقى ، الا أنه يشوه أفكاره الخاصة بها بمحاولة التوفيق بينها وبين تصور سابق ، هو فى الحقيقة باطل · وهكذا ، فان ما يفعله عالم النحو حقيقة هو التفكير لا فيما يترتب عن فعل الكلام · بل التفكير فى الفعل نفسه ، وهو ما تعرض للمسخ فى تصوره له نتيجة لافتراض أنه ليس فعلا ، بل منتجا أو « شيئا » (١) ·

٢ ـ وهذا « الشيء » ينبغى بعد ذلك دراسته من الناحية العلمية ، وهذه الدراسة تتطلب عملية مزدوجة · وأول مرحلة فى هذه العملية هى تجزئة « الشيء » الى أجزاء · وقد يعترض بعض القراء على هذه العبارة على أساس أننى استخدمت فعلا دالا على « الفعل » ، بينما كان الواجب أن استعمل فعلا دالا على الفكر · وسيذكروننى بأن هذه عادة غير مأمونة العواقب ، اذ أنك قد تساق الى القول « بأن الفكر ينشيء العالم » بينما ما تعنيه هو : « ان انسانا ما قد فكر فى كيف أنشيء العالم » · وفى هذه الحالة تكون قد انزلقت الى المثالية من جراء عدم الدقة فى الكلام ، وهم يضيفون الى ذلك القول بان هذه الطريقة هى التى خلقت المثاليين · وهناك أشياء كثيرة يمكن قولها للاجابة عن هذا الاعتراض مثل القول بأن المنازعات الفلسفية لا تفض بوساطة نوع من النظم البوليسية التى تتحكم فى اختيار الناس للكلمات ، وأن أى مذهب فكرى (ووصفه بالمذهب يعنى تشريفه وتبجيله) ، يعتمد فى وجوده على فرض ألفاظ غريبة معينة هو مذهب لا أحترمه ولا أخشاه · ولكننى أفضل الاكتفاء بالاجابة بأننى قلت « تجزئة » ، لأن ما أعنيه هو « التجزئة » ، كتجزئة « الشيء » المعروف باسم اللغة الى كلمات ، هو تجزئة لا تكتشف ، بل تبتكر عند القيام بتحليلها ·

---

(١) استخدمت علامات تنصيص لبيان أن الكلمة قد استخدمت لا وفقا لمعناها الفعلى فى اللغة الانجليزية ، بل باعتبارها مصطلحا تقنيا فى الميتافيزيقا ·

وآخر عملية هي ابتكار نظام للصلة بين الاجزاء بعد تجزئتها على هذا الوجـه · هنا كذلك ينبغي أن نرفض التعرض للخوف من عقريت المثالية · فالصلات لا تكتشف ، بل يخترع ، ، كما ينبغي أن نصر على القول · فاذا كانت الكلمات قد اخترعت ، فان الصلات بينها قد اخترعت كذلك · ويؤكد ذلك تلازم العمليتين اللتين تكلمنا عنهما في (٢) ، (٣) وعدم انفصالهما ، لأن أى تعديل يجـرى فى احداهما يستوجب تعديلا في الأخرى·ولقد جرت العادة أن نذكر هذه الصلات تحت عناوين معينة وهي.

(أ) علم اللغة Lexicography ـ ان كل كلمة يجيء ذكرها في الحديث بالفعل لا تحدث اكثر من مرة واحدة · على انه اذا تحقق التشريح بمهارة ، فاننا سنهتدى الى كلمات متفرقة بينها تشابه ، بحيث يستطاع اعتبارها تكرارا للكلمة نفسـها · ومن هنــا نواجه خرافة جديدة وهي الكلمة المتكررة ، أو الجوهر الذى يعد الوحدة التى يعتمد عليهـا عالم اللغة · وأما أن هذه خرافة فأمر لا يتعذر ـ فيما اعتقد ـ ادراكه · ففى الجملة التى كتبتها الآن ، قد تكررت كلمة « كذا » مرتين · بيد أن الصلة بين هاتين الكلمتين ليست صلة تماثل · فمن الناحية الصوتية ، ومن الناحية المنطقية ، ثمة تشابه بين الكلمتين ، ولكنه لا يزيد عن مجرد تشابه ·

ولعالم اللغة مهمة ثانية هي تحديد « معانى » هذه الجواهر الخرافية · وهو يضطلع بهذه المهمة بالطبع اعتمادا على كلمات · ولهذا يعتمد انجازه لهذا الجانب من عمله على انشاء صلات ترادف · وهذه الصلات خرافية مثل الكلمات التى تربط بينها · وسرعان ما يدرك عالم اللغة المدقق هذا · فحتى اذا سلمنا بتجزئة اللغـة الى كلمـات ، وبتصنيف هذه الكلمات اوليـا فى وحدات لغوية ، لن تكون اية وحدة من هذه الوحدات مرادفة للأخرى كلية ·

(ب) الصرف ـ وعندما ينشىء علم اللغة وحدات ، فانه لن ينظر الى هذه الوحدات على أنها كلمات منفصلة ، بل ينظر اليها على أنهــا كلمات مشتقة من كلمة واحدة مفردة ، وهذا الاشتقاق يتبع قواعــد محددة · ومن الواضح كذلك أن هذه القواعد خرافات · اذ أن حدوث استثناءات لها أمر معروف · ومن ثم لن يصح اعتبارها قواعد علمية الا فى حالة قبول نظرية للعلم تسمح باعتبار قوانينه سارية المفعول ، لا بطريقة عامة بل فى الجزء الأكبر (مع استخدام عبارة من عبارات أرسطو) · وهذه النظرية فى الواقع هى التى تحكمت فى نشأة علم النحو ، وبرغم

انها لم تعد مقبولة من أحد ، الا أنها ما زالت متضمنة في صورة مضمرة في أى ادعاء يدعيه النحو عندما يطالب أن يكون علما ·

(جـ) تركيب الجمل Syntax — الكلمات كما « تستعمل » بالفعل هي اجزاء من وحدات أكبر تدعى بالجمل · وأى تغيرات تحدث لكل كلمة في الجملة ، انما تحدث بفعل صنتها بكلمات أخرى ، اما أن تكون حاضرة في الجملة صراحة أو مضمرة فيهـا · والقواعد التى تقـرر هذه الأفعال تدعى بقواعد تركيب الجمل ·

والقواعد النحوية في اللغة أمر مألوف لنا · وقد تعلمنـاها من اليونانيين باعتبارها جانبا أساسيا من العادات التى نقلناها عنهم وساعدت على التقدم ، وصنعت حضارتنا · وترتب على ذلك أننا قد أصبحنا نسلم بها متناسين البحث في بواعثها · فنحن نفترض بغير تحقق أنها علم ، ونظن أن عالم النحو عندما يتناول كلاما ويقسمه الى أجزاء ، فانه يهتدى الى حقيقته ، وانه عندما يضع قواعد خاصة بالصلات بين هذه الأجزاء ، فانه يعرفنا كيف تعمل عقول الناس عندما يتكلمون · وهذا بعيد كل البعد عن الحقيقة · فعالم النحو لا يعد منتميا الى طائفـة العلماء باعتباره يدرس البناء الفعلى للغة · انه يقوم بعمل مماثل لعمل الجزار ، لأنه يحول اللغة من نسيج عضوى الى شرائح صالحة للتسويق والأكل · فاللغة في صورتها الحية النامية لن تتكون من أفعال وأسماء وما شابه ذلك ، كما لا تتكون الحيوانات وهى حية نامية من ازناد وافخاذ وكفل ، وغيرها من الشرائح · فمهـة عالم النحو الحقـة (ولم اسمها مقصدا ، لأن عالم النحو لا يحددها بنفسها باعتبارها غاية واعية) ليست فهم اللغة ، بل تغييرها · واقصد بذلك تحويلها من حالة يعبر فيها عن الانفعال (وهى حالتها الأصلية الفطرية) الى حـالة ثانوية يستطاع فيها التعبير عن الفكر ·

ولقد تحققت هذه المهمة بالفعل ، ولكنها لم تتحقق الا في صورة محدودة محصورة · ولن تظل اللغة لغة ، الا اذا ظلت تعبيرية · ولن يتحقق لها ذلك الا اذا قاومت محاولات عالم النحو ، بحيث تستطيع الاحتفاظ بقدر من حيويتها الأصلية · وقسمة الكلام الى كلمات هو أمر غير مستقر وتعسفى · وفي الحديث الفعل ، تلتئم هذه الأقسام المنفصلة

(١) المقصود هو الفكر في أضيق معانيه ، أى الخاص بعمليات الفهم · وفي الصفحات التالية سوف تعنى هذه العبارة دواما هذا المعنى ·

مرة أخرى بحيث تصبح جملا غير قابلة للتجزئة ، ويرغم عالم النحو على تناولها - وهي في هذا تتحدى قواعده - وكأنها كلمات مفردة . والكلمات عندما تلتئم في كل واحد - وتختلف اختلافا بينا عن الكلمات التي تتألف منها بصلاتها النحوية المميزة التي تربط أجزاءها بعضها ببعض - تدعى « Idiom » (تركيبة لغوية) . والكلمة فيها غرابة . فهي تعنى شيئا شخصيا وفرديا ، أو شيئا يكشف عن تمرد صاحب العبارة على الاستعمال السائد في المجتمع الذى ينتمى اليه ، لهذا السبب كان من الواجب أن تكون العبارة نوعا من الكلام الذى لا يفهمه أحد سوى قائله . على أن الواقع غير ذلك ، لأن العبارات مفهومة كل الفهم . وكل ما فعله علماء النحو عندما اسموها بالعبارات هو انهم اعترفوا بأن علم النحو الذى جاءوا به لن يستطيع أن ينطبق عليها ، كما أن الذين استعملوا هذه العبارات قد تكلموا بطريقة مفهومة ، بينما كان الواجب الا يكون لكلامهم - اتباعا لرأيهم - أى معنى . والى جانب هذا ، فان قيمة ما قام به عالم اللغة انما ترجع الى قدرته على تأكيد الفرض القائل بأن الكلمة - وفقا لتعريفه لها - وحدة لغوية حقا . اذ أنها تستطيع أن تحتفظ بذاتيتها في ناحيتى النطق والمعنى معا مهما تغير السياق . الا أنه يرغم باستمرار على الاعتراف ببطلان هذا الفرض . وثمة تناسب طردى بين زيادة اتباع اللغة للفكر وندرة انهيار هذا الفرض . على أن أكثر اللغات خضوعا لغايات الفكر لا تذكر على حين غرة الفخ بعد أن تقع فيه وتسخر من علماء اللغة بتغيير معانى الكلمات وفقا للسياق الذى تظهر فيه . وفى الحديث العادى في حياتنا اليومية ، حيث تقل الحاجة نسبيا الى لغة الفكر ، لن ينتصر عالم اللغة اطلاقا في توهمه عدم تغير معنى الكلمة بتغير السياق .

مثل هذه الاعتبارات تقضى قضاء مبرما على الفكرة الخاطئة التى جعلت عمل عالم النحو عملا علميا . وهذا الكلام لا يعنى أن النحو بغير فائدة . فان له فائدة عظيمة ، ولكن فائدته عملية وليست نظرية . فمهمة عالم النحو هى تكييف اللغة لمهمة التعبير عن الفكر . والسبب الذى يدفعنا الى تحمل ما يتضمنه عمله من تناقض ، وما فيه من تردد هو ادراكنا أهمية عدم مغالاته فيما يقوم به ، وهو ما يؤدى الى القضاء على قدرة اللغة على التعبير عن أى شىء اطلاقا .

ولقد شبهت عالم النحو بالجزار . ولكن لو كان الأمر كذلك ، لكان جزارا من نوع عجيب . والسائحون يقولون ان شعوبا افريقية

معينة تقطع شريحة من اللحم من الحيوان الحى وتقوم بطهوها للغذاء ، وأن حالة الحيوان لا تسوء كثيرا من جراء ذلك . وهذا المثل قد يساعد على تعديل المقارنة الأصلية .

٨ ــ التحليل المنطقى للغة

ومع هذا فليس كل ذلك الا مجرد جانب من عملية ، جانبها الآخر الآخر يعرف باسم « المنطق التقليدى » وهذا المنطق يتألف من تكنيك معين . وقد شرح لأول مرة بطريقة منهجية فى أورجانون أرسطو ، ان صح اعتباره اقدم الشروح التى بقيت . وتمت تنمية هذا المنطق بواسطة سلسلة طويلة من المناطقة فى العصر الوسيط . وفى عصر النهضة ، وفى القرن السابع عشر ، قامت برفضه حركة مناهضة لأرسطو ، بعد أن وصفته بأنه جدل أجوف . ثم أعيد تأكيده مرة ثانية بعد عدة تحديدات ، ترجع من ناحية الى تأثير هذه الحركة ، ومن ناحية ثانية الى اعادة دراسة أرسطو ذاته بوساطة من يدعون بمثاليى القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر ، من كانط الى برادلى وما بعده . وأعاد بعد ذلك المحللون المنطقيون والوضعيون فى الوقت الحالى تجديد هذا المنطق بعد اجراء تعديلات طفيفة عليه .

وغاية هذا التكنيك هى جعل اللغة أداة مكتملة للتعبير عن الفكر . ويمكننا توضيح طبيعة هذا التكنيك ، وغايته ، اذا عرضناه فى صورة مقدمة متبوعة بنتيجة على الوجه الآتى : « لما كانت غاية من يستخدمون اللغة باخلاص هى التعبير عن افكارهم ، ولما كانت هذه الغاية تتعرض حاليا للاحباط من جراء عدم الدقة والغموض اللذين يصحبان الاستعمال العادى للغة ـ لهذا السبب ينبغى أن يتقرر قيام أمثال كل هؤلاء الناس بالتعبير عن أفكارهم مستقبلا باستخدام أشكال لغوية معينة تعرف باسم « الأشكال المنطقية » . ومن الممكن بالطبع تحديد المقومات المميزة لهذه الأشكال المنطقية المزعومة تحديدا مختلفا بواسطة المذاهب المختلفة للفكر . فعند المدرسة الفلسفية القديمة أو المدرسة الأرسطية ، الشكل المنطقى يعنى شكل القضية الحملية . والتعبير المنطقى عن الفكر كان يعنى التعبير فى الصورة المنطقية الآتية (الموضوع هو المحمول) . وفى نظر المدرسة الحديثة أو المدرسة التحليلية ، هذا الكلام مضلل ولا يفى بالغرض ، والمشكلة الأساسية فى التحليل المنطقى عندهم هى تحليل أية احكام معلومة الى جميع القضايا التى يقررها الشخص القائم بالحكم (ولا يلزم أن تكون هذه القضايا من نوع القضايا الحملية) . ولن أعنى هنا بهذا

الاختلاف أو غيره من الاختـلافات التى فرقت بين تقنيـة المنطق التحليلى وتقنية سلفه ، المنطق الأرسطى . فما يعنينى فقط هو تماثلهما الأساسى فى المقصد ، وإلى حد يمس نظرية اللغة .

وأية تقنية منطقية ، ارسـطية كانت أم تحليلية أم أى شىء آخـر ، تبدأ بافتراض أن تحويل اللغة الى صورة نحوية قد تحقق بنجاح ، أى أن فعل الكلام قد تحول الى « شىء » ، وهذا « الشىء » قد تجزأ الى كلمات ، وهذه الكلمات قد تم تصنيفها فى فئات ، وفقا لما بينها من تشابه . وكلمات كل فئة قد نظر اليها باعتبارها تكرارا لوحدة لغوية مفردة ، وتم الربط بين هذه الوحدات بعد تحديد معنى ثابت لا يتغير لكل واحدة منهـــا ، وهكـذا دواليـك ويبـدأ عمل المنطقى بعد ذلك بطرح ثـلاثة افتراضات وهى :

أول افتراض هو ما ســـوف أدعـوه بالافتراض المتعلق بالقضية المنطقية ، وهو افتراض وجود بعض جمل من بين الجمل المختلفة التى فرق النحويون بينها بالفعل ، تعمل على تقرير أحكام بدلا من التعبير عن انفعالات . وهذه الأحكام هى التى يركز المناطقة انتباههم عليها .

وثانى افتراض هو مبدأ ترجمة الجمل المتماثلة التركيب . وهذا افتراض خاص بالجمل ، ويناظر الافتراض الذى وضعه علماء اللغـة للكلمات (واذا توخينا الدقة ، قلنا ما أسميته بالوحدات اللغوية بدلا من الكلمات) . وذلك « عندما يحدد معنى » أية كلمة معطاة بمساواته بمعنى كلمة أخرى ، أو بمعنى مجموعة من الكلمات مجتمعة . ووفقا لمبدأ ترجمة الجمل المتماثلة فى تركيبها ، فان أية جملة قد يكون لها المعنى نفسه مثل أية جملة مفردة أخرى أو مجموعة من الجمل مجتمعة فى اللغة نفسها ، بحيث يستطاع استبدال واحدة منها بالأخرى بغير حدوث أى تغيير فى المعنى .

وثالث افتراض يخص التفضيل المنطقى . ويعنى بذلك تفضيل جملة من بين جملتين أو مجموعتين من الجمل لها نفس المعنى ، باعتبارها هى الأفضل فى نظر المنطقى . ويعتمد أسـاس هذا التفضـيل على ما يحاول المنطقى أن يفعله ، أى على غايات تقنيته وأسسها . وبرغم ما قاله المناطقة أحيانا ، فان وجه التفضيل فى الجملة المفضلة أو فى مجموعة الكلمات التى تتألف منها الجملة ، لا يرجع الى كونها أسهل فى الفهم . اذ أن

هذا المعيار لا يستعمله المنطقي ، بل يستعمله دارس الأسلوب • وأما وجه تفضيل أية صيغة فهو تمكينها المنطقي من تطبيق قواعده •

والمنطق الأرسطي يعنى أساسا بالاستدلال • وتوجه القضايا فيه بحيث تتلاءم مع صورة القياس • والمنطقي الأرسطي يحاور ويناور ليصل الى موضع يستطيع فيه القول : « انت على خطأ فى اتباعك هذا الرأى ، لأنك تدافع عنه اعتمادا على هذا الأساس أو ذاك • وأنت اذا أرجعت مقدماتك الى شكل منطقي، فسترى بنفسك أنها لن تثبت النتيجة المزعومة» • والمنطقي الذى يتبع التحليل الحديث لا يعنى بمدى الصحة الشكلية للاستدلالات ، بل يعنى « بمضمون » الأحكام التى يقوم بتحليلها • وهو كذلك مولع بالجدل ، غير أن منهجه يعتمد فى ارجاع تصور الخطأ الى المعرفة المضطربة confusa cognitio ، وليس الى اغاليط القياس • ولهذا السبب فانه يحاور حتى يصل الى موضع يستطيع أن يقول فيه : « لقد أخطأت فى اتباعك هذا الرأى • فانت عندما قررته ، قد قررت فى الوقت نفسه خمس قضايا مختلفة : هى القضايا ا ، ب ، جـ ، د ، هـ • وأنت ستقر عندما تنظر الى هذه القضايا منفصلة بصحة القضايا أ ، ب ، جـ ، د اما القضية هـ فباطلة » • والتقنية المنطقية لهاتين المدرستين تتالف من منهج يساعد على الاهتداء الى الموضعين التكتيكيين المشـــار اليهما على التعاقب • ويتوقف تفضيل أية جملة متماثلة التركيب على أخرى على قواعد التقنية المتبعة •

وربما كان مثل المنطق أكثر وضوحا من مثل النحو فى بيان أن ما يعنينا هو احداث تحويل فى اللغة ، وليس وضع نظرية لها • فوفقا للقول الذى ينسب الى جويت : « المنطق التقليدى ليس بعلم ولا بفن ، بل هو مراوغة » ، فهو مراوغة ترمى الى تحـــويل اللغة الى رمزية • وافتراضاته لا يصح اعتبارهـــا صحيحة بمعنى يقينى ، أو احتمالى • ولا يصـــح حتى اعتبـارها مجـرد امكانات • انها فى الحقيقة ليست افتراضات ، بل اقتراحات - وما تقترحه هو تحويل اللغة الى شيء لو امكن تحقيقه فلن يصح وصفها بانها لغة على الاطلاق • والمناطقة من أتباع التحليل يدركون هذا الكلام من جانب ، عندما يتبعون فى الناحية العملية رمزية مشابهة لرمزية الرياضة لتسهيل ابحاثهم المنطقية ، وعندما يؤكدون فى الناحية النظرية وجود تقارب – وان لم يكن تماثلا – بين المنطق والرياضة •

وتعديلات المنطقى للغة مثل تعديلات عالم النحو لهـــا ، يستطاع تحقيقها الى حد معين ، ولكن من المتعذر تحقيقها بصورة كلية • وما يحدث

عند محاولة تحقيق ذلك هو خضوع اللغة لتوتر يؤدى الى تمزقهـا الى قسمين مختلفين غاية الاختـلاف . وهذان القسمان هما : اللغة الحقة والرمزية . ولو أن هذه القسمه اكتملت لأسفر ذلك عن الحالة التى ظن دكتور ريتشاردس أنه قد حاول وصفها عندما فرق بين « استخدامين للغة » (١) . ولقد بين هذا الفارق على هذا الوجه (ص ٢٦٧ من نفس المرجع) : « القول ـ صحيحا أم باطلا ـ يستخدم بقصد الاشارة الى ما دعا اليه . وهذا هو الاستخدام العلمى للغة . الا أنه قد يستخدم كذلك من أجل التأثير فى المشاعر والاتجاهات التى ترتبت على الاشارة . وهذا هو الاستعمال الانفعالى للغة » . وافترض الدكتور ريتشاردس أن اللغة ليست فعلا ـ وفاته على ما يظهر ادراك امكان افتراض أى انسان آخر شيئا مخالفا لذلك ـ بل هى شىء « يستعمل » ويمكن « استعماله » باتباع سـبل متعددة مختلفـة . ومع ذلك فان هذا « الشىء » يظل على حاله ، مثل الأزميل الذى يستخدم اما لقطع الخشب أو لرفع المسامير . وربط بهذه النظرية التقنية فى اللغـة نظـرية تقنية فى الفن . اذ رأى ان « الاستخدام الانفعالى للغة » هو استعمالهـا الفنى . فاذا تابعنـا الاقتباس من المرجع نفسه بعد استبعاد جملتين ، فاننـا سنراه يقول : « كثير من تكوينات الكلمات قد تثير مشاعر بغير حاجة الى أية اشارة لشىء آخر ضمنا . وهى فى هذا مماثلة للجمل الموسيقية » . وهذا يوضح الصلة بين نظريته التقنية فى اللغـة ونظريته التقنية فى الفن . ويفهم من ذلك قول الدكتور ريتشاردس بوجود انقسام كامل بين « الاستخدام العلمى للغة » ـ ويعنى بذلك استخدامها فى تقرير أحكام صحيحة أو باطلة ـ وبين الاستخدام الاستاطيقى البحت المشابه للموسيقى ، وهو أقصى ما يتحقق مما أســماه « بالاســتخدام الانفعالى » ـ ويعنى بذلك استخدامها لاستحضار الانفعال . والنظرية التقنية فى اللغة خطأ فاحش ، وهى فى ذلك مماثلة للنظـرية التقنية فى الفن ، ان اعتبرا بحق خطأين وليسا خطأ واحدا . الا ان ما قاله الدكتور ريتشاردس يمكن اعادة قوله ، بعد استبعاد هذه الأخطا اذا قلنا ان الكلام اما كلام علمى فيه تقام أحكام صحيحة أو باطلة ويعبر فيه عن الفكر ، أو كلام فنى يعبر فيه عن الانفعال .

فهل هذه التفرقة حقيقية ، أم هى مجرد تقرير لحالة التوتر القائمة بين قوتين ـ وان لم تكن على الجملة توترا ممزقا ـ نتيجة لمحاولة صبغ اللغة بصبغة الفكر ؟ . وسوف أحاول أن أبين أن الاحتمال الأخير هو

---

(١) فى كتابه The Principles of Literary Criticism (مبادىء النقد الأدبى) ـ الطبعـة الثانية ـ سنة ١٩٢٦ ـ الفصل الرابع والثلاثين .

الحقيقى ، وأن اللغة بعد صبغها بصبغة الفكر بفضل النحو والمنطق • لن تتصف الا جزئيا بطابع فكرى ، وأنها لن تظل محتفظة بمهمتها لغة الا فى حالة عدم اكتمال خضوعها خضوعا كاملا للفكر • وربما أصبحت اللغة بفعل النحاة والمناطقة « مطرمة بالمنطق » وهو قول مشابه لما قاله برجسون بأن « المكان مطرم بالهندسة » • الا أنهـا اذا امتلأت بالطرم بحيث أصبحت شيئا جامدا ، فانها ستفقد صلاحيتها للملاحة ، وستغرق بكل بساطة • واذا أردنا التغاضى عن لغة المجاز لقلنا ان الكلام من ناحية طابعه العلمى يحاول الخلاص من مهمته كلاما ـ أو لغة ـ فى التعبير عن الانفعال • ولكنه اذا نجح فى هذه المحاولة لما ظل كلاما • ومن ناحية اللغة اذن ، فان التفرقة التى اقامها الدكتور ريتشاردس ليست تفرقة قد فرقت بين الكلام العلمى والكلام الفنى (لو كان تفسيرى لها صحيحا ، وهو ما لا اثق فيه بأية حال • لأن هذه التفرقة لن تبدو أمرا بسيطا على الاطلاق بمجرد ادراك ما تعنيه) • انما هى تفرقة فى نطاق الكلام الفنى بين الكلام الفنى فى أصله ، والكلام الفنى المســتخدم فى اغراض الفهـم • أما الى اى حد سيصلح فى هذه الحالة لتحقيق هذه الأغراض فأمر ينبغى بحثه فيما بعد •

فأولا : احتفاظ أى كلام تحدث فيه محاولة محددة لبيان الحقائق بجانب من التعبير الانفعالى ، أمر مسلم به • فليس هناك اى كاتب جاد ـ أو متكلم ـ قد حاول الافصاح عن فكرة ، الا بعد اعتقاده أنها جديرة بالافصاح • وما يجعلها جديرة بالافصاح ليس اتسامها بأنها حقيقية (فان صحة اى شىء لا تعد سببا كافيا للمجاهرة به) ، بل هو كونها الحقيقة الوحيدة التى تعد هامة فى الموقف الراهن • والى جانب هذا ، فانه لا يفصح عنها اطلاقا الا بعد انتقاء للكلمات ، كما أن لهجته فى الكلام تعبر عن ادراكه لهذه الأهمية • فاذا كان حديثه موجهـا لنفسه فستنم كلماته أو لهجته لا على أن « هذا الشىء هام » ، بل على « أنه هام لى » • أما اذا كان حديثه موجها الى اى مستمعين ، فان كلمـاته ولهجته لن تنم على أن « هذا الشىء هام » فحسب ، بل على أن « هذا الشىء يهمكم » • وثمة تناسب بين مهارة الكاتب فى حث قرائه على ادراك معانيه ، وانتباهه الى انتقاء كلماته ونغمات صوته ، وهو ما يؤدى الى ظهور نسيج من التعبير الانفعالى ، فيه براعة متناسبة • فالكاتب طورا يشعر بثقة فى نفسه وطورا آخر يكون عصبيا ، وهو احيـانا يتضرع ، واحيانا يتفكه ، وفى أحيان اخرى يظهر الغضب • وعندما اراد الدكتور ريتشاردس القول بخطأ نظرة معينة من نظرات تولستوى فى الفن ، فانه قال : « من الجلى أن هذا غير صحيح » • وهذا مؤكد استخدام علمى للغة • ولكن كم هو

عاطفى ! • فمن خلال تفوهه بهذه الكلمات ، يستمع المرء الى صوته وهو يحاضر ، ويرى شـــكل فم محاضر كامبردج المتشدد عندما تفوه بهذه الكلمات • وهو ما يذكرنا بقطـة تحـاول أن تنفض من مخلبهـا نقطة ماء علقت بها ، بسبب ارغامها لسـوء طالعها على الخطو فيهـا • ونظرية بولستوى لا تشتم منها بأية حال رائحة الدقة ، وأى انسان يتمتع بصفاء الذهن لن يظل متمسكا بها فى حالة ثبوت عدم فائدتها • ومن هنا جاء تشدد ريتشاردس • اذ توحى كلماته الاربع القصيرة (أو الست فى الترجمة العربية) للقارىء بما يأتى : « لا تعتقد أننى أنوى أن أدفعك الى السأم بالقاء الضوء على كل الحماقات التى جاء بها هذا الرجل العظيم بفعل تسرعه وعدم تأمله • فتشجع • اننى أمقت هذا الفعل مثل مقتك له سواء بسواء • ولكنه سوف يكون قصيراً للغاية » •

والعقبة الوحيدة التى تحول دون التعرف الى هذه الحقيقة ــ وهى عقبة طبيعية ترجع الى كتابة الكلمات بدلا من النطق بها ــ قد تعرضت الى مغالاة مصطنعة بفعل تحالف دنس تم بين المنطق الردىء والأدب الردىء • ولنفترض أن أحدا من الناس قد نطق بكلام علمى قائلا على سبيل المثال : « ان التركيب الكيميائى للماء هو يدم ا » • فى هذه الحالة ستتبين نبرة صوته ، وسرعته ، اتجاهه الانفعالى تجاه الفكرة التى عبر عنها ، فى صورة يستطيع ادراكها اى مستمع يقظ • فهو ربما ضاق بهذا الكلام • وكان ما يهمه هو الخلاص من رتابة درس الكيمياء • وفى هذه الحالة ، فانه سينطق الكلمات فى لهجة منخفضة بطيئة • وهو قد يرغب فى أن يطبع فى ذهن تلاميذه شيئا ينبغى أن يتذكروه من أجل امتحانهم • فى هذه الحالة ، فانه سيستخدم نغمة قوية تتجلى فيهـا الشدة • أو هو قد يشعر باثارة من هذا الكلام باعتباره نصرا للفكر العلمى الذى لم يفقد فى نظره قوته بتاتا • فى هذه الحالة ، فانه سيستخدم نغمة حية يقظة يظهر أثرها بعد خمسين سنة عندما يقول أحد الحاصلين على شهادة فى العلوم لأى صـديق من أصدقائه : « لعلك تعرف أن جونز العجوز هو الذى علمنى الكيمياء بالفعل » • غير أنه فى طريقة كتابتنا وطباعتنا لا وجود لحروف تبين هذه الاختلافات ، ومن ثم فان اى قارىء لجملة مثل « التركيب الكيميائى للماء هو يدم ا » ، لن يستطيع الاهتداء الى دلالتها • وعندما يحاول ممارسة قدرته المنطقية ، فانه سيقف على حافة هاوية • اذ سيميل الى الاعتقاد بان الكلام العلمى هو الكلام المكتوب أو المطبوع ، وان الكلمات المنطوقة اما مماثلة لهذا الكلام المكتوب ، أو هى الكلام نفسه مضافا اليه شىء آخر هو التعبير الانفعالى • وبامكان المنطق الجيد انقاذه • فالمنطق الجيد يستطيع تنبيهه الى ان البناء المنطقى للقضية

ذاته ليس على الدوام واضحا فى صورته المكتوبة أو المطبوعة (١) ٠ والأدب الجيد قادر على ذلك لاعتماد جانب كبير من مهارة الكاتب على صياغة جملة بحيث لن يستطيع أى قارىء عادى الذكاء ، أن يخبرها مراء عند الاطلاع عليها ، سواء قراها بصوت مرتفع ، أو قراها قراءة صامتة ، وأخطأ في ادراك نغمة الكلمات أو توقيتها ٠ والمناطقة عندما يخفقون فى الحصول على هاتين المساعدتين ، وعندما يضلون ســـواء السبيل بفعل ممارسة القراءة فى صمت ، كما هى العـادة حديثـا ، فانهم يتهورون ويندفعون فى الشـــتائم مثل اللامنج (وهو حيوان شبيه بالفار) ٠ ويقضون على أنفسهم بأنفسهم عندما يناقشون مضمون قضايا مثل قضية « لقد مات ملك اليوتوبيـــا يوم السبت الماضى » ، دون توقف للسؤال « عن نوع النغمة الصـوتية التى سيفترض استخدامى لها عندما اقول ذلك ؟ ٠ هل تكون نغمة الشخص الذى يروى قصة خرافية ٠ وفى هذه الحالة ينبغى أن أرجع فى هذه المهمة الى أحد الاستاطيقيين ، أم هى نغمة شخص يقرر حقيقة ، ويرغب اقناع من يستمع اليها بها ٠ وفى هذه الحالة تكون هذه المهمة هى مهمة النفســانى ، أم هى نغمة شــخص كل ما يقوم به هو احداث ضوضاء بفمه ، وهو أمر يهم الفسيولوجى ، وان كان لا يهمنى ، أم هى نغمة شخص يحاول اغاظة المنطقى ، وفى هــذه الحالة ، فان الحل سيبدو مثيرا للضحك ؟ » ٠ وانت اذا لم تعرف اية نغمة ستستخدمها فى النطق بهذه الكلمات ، فانك لن تستطيع قولهـا اطلاقا ٠ اذ لن يكون ما تنطقه كلمات ولا حتى ضوضاء ٠

« والقضية » فى حالة ادراكها شكلا من الكلمات يعبر بها عن الفكر ، ولا يعبر بها عن الانفعال ، واعتبارها وحدة الكلام العلمى ، أمر خرافى ٠ وسوف يسلم بذلك بسهولة أى انسان قد تأمل هنيهة الكلام العلمى فى حقيقته الفعلية الحية ، بدلا من مجرد التفكير فى الاشارات التقليدية التى تنقش على الورق ، والتى قد تحسن تمثيل الكلام العلمى أو تسىء اليه ٠ على اننى سانتقل الآن الى فكرة ثانية اكثر صعوبة من ذلك ٠

---

(١) اعتاد كوك ويلسون فى محاضراته الاشارة الى ان اية جملة مكتوبة مثل جملة : « ان هذا البناء هو بناء بودلاين » تعبر على حد سواء عن قضيتين مختلفتين ٠ احداهما فيها تاكيد لكلمة البناء باعتبارها اجابة عن السؤال : « اى هذه الابنيـة هو بنـاء بودلاين » ؟ والاخرى فيها تاكيد لكلمة بودلاين ، باعتبارها اجابة عن السؤال : « ما هذا البناء ؟ » انظر كتاب Statement Inference (الاحكام والاستدلالات) — ص ١١٧ — ١١٨ ٠

ولقد تكلمت الى الآن وكان الكلام له مهتمان ، احداهما للتعبير عن الفكر ، والأخرى للتعبير عن الانفعال . وكان اساءة التصور التى أرغب فى رفعها هى فكرة ان الكلام العلمى أو اللغة المصطبغة بصبغة الفكر تقوم بالمهمة الاولى دون الثانية . وأنا ارغب فى رفع اساءة التصور هذه ، ولكننى اود أن اذهب الى ما هو أبعد من ذلك بكثير . فان الانفعال هو على الدوام شحنة انفعالية تخص فعلا ما . ولكل نوع مختلف من أنواع الفعل نوع مختلف من الانفعال ، ولكل نـوع مختلف من الانفعـال نوع مختلف من التعبير . ونحن اذا نظرنا فى البداية الى الاختلاف الواسع بين الاحساس والتفكير ، فسنرى أن الشحنات الانفعالية المترتبة على التجارب الحسية، والتى يتم الشعور بها فى مستوى نفسى محض ، يعبر عنها نفسيا بواسطة ردود فعل آلية . أما الشحنات الانفعالية المترتبة على تجارب الفكر فيعبر عنها بواسطة الأفعال الموجهة للغة . فاذا نظرنا بعد ذلك للتفرقة القائمة فى نطاق الفكر بين الوعى والفهم ، فاننا سنرى ان انفعالات الوعى يعبر عنها بواسطة اللغة فى صورتها البدائية الاصلية ، الا ان للفهم انفعالاته كذلك وينبغى ان يكون لهذه الانفعالات تعبير مناسب ، وهو ما يجب ان يكون اللغة فى صورتها بعد صبغها بصبغة الفكر .

وللفهم انفعالاته . فان الاضطراب الذى دفع أوشميدس الى الانطلاق من الحمام الذى كان يستـــحم فيه وهو عار خلال الطرقات ، لم يكن اضطرابا على وجه العموم ، بل كان بوجه خاص اضطراب رجل قد أفلح فى التو فى حل مشكلة علمية . على أنه ربما كان اضطرابا أكثر تحديدا حتى من ذلك . اذ كان اضطراب رجـل قد أفلح فى التو فى حل مشكلة الثقـــل النوعى . وصيحة « أوريـكا » التى عبرت عن هذا الانفعـــال تبـــدو عند كتابتها مطابقـة « لأوريكا » التى يقولهـــا رجـل عثر على قارورته . على أنه فى نظـر اى مستمع يحسن الاصــغاء ثمة اختلاف بغير جدال بين الصيحتين . فهذه الصيحة لم تؤكد اى اكتشاف فحسب ، بل اكدت حدوث اكتشاف علمى . ولو كان بين المارين فى ذلك الوقت عالم طبيعى يماثل أرشـــيمدس ذاته فى عظمته ، قد جاء الى ســـيراقوزة لابلاغ أرشيمدس نبأ اكتشافه الثقل النوعى ؟ فما كان مســـتبعدا أن يتمكن من فهم كل ما حدث ، وأن ينفجر صائحا وسط الزحام : « وكذلك فعلت أنا ! » .

وربما ســـاعد الاستشهاد بمثل خيالى مبالغ فيه على بيان هذه القاعدة . فلو أمكن التسليم بان اللغة بعد صبغها بصبغة الفكر تعبر عن

الانفعال ، وأن هذا الانفعال ليس انفعالا مبهما أو مصمما ، بل هو انفعال محدد مناسب تماما لفعل فكرى محدد ، فان ما يترتب على ذلك هو أنه فى حالة التعبير عن الانفعال سيعبر عن فعل الفكر كذلك . فليس ثمة حاجة لتعبيرين منفصلين ، أحدهما للفكرة والآخر للانفعال الذى يصحبها ، فهناك تعبير واحد فحسب ، وان شئنا نستطيع القول بأن الفكرة يعبر عنها فى كلمات ، وأن هذه الكلمات نفسها تعبر كذلك عن الانفعالات الخاصة التى تناسبها . الا أن هذين الشيئين لا يتم التعبير عنهما وفقا لمعنى واحد من معانى الكلمة ، فالتعبير عن الفكرة بوساطة كلمات ليس تعبيرا مباشرا أو تلقائيا على الاطلاق . فهو يمر من خلال الانفعال المتميز الذى يعد الشحنة الانفعالية للفكرة . وهكذا فعندما يشرح أى انسان فكرته فى كلمات لآخر ، فان ما يقوم به مباشرة وتلقائيا هو التعبير لمستمعيه عن الانفعال المتميز الذى اعتمد عليه عندما فكر هذه الفكرة . الى جانب حثه على تصور هذا الانفعال لنفسه . وبعبارة أخرى ، أن يعيد لنفسه اكتشاف فكرته بحيث يتعرف اليها عندما يكتشفها ، باعتبـــارها الفكرة التى عبر المتكلم عن نغمتها الانفعالية المميزة .

٩ ـ اللغة والرمزية

نحن قادرون الآن على العودة للكلام عن الاختـــلاف بين اللغة والرمزية . والرمز لغة ، ولكنه مع ذلك ليس لغة . والرمز الرياضى او المنطقى او اى نوع آخر من الرموز يخترع لتحقيق غاية علمية محضة ، ويفترض انه لا يتصف على الاطلاق باية خاصـة تعبيرية عن الانفعال . الا انه بمجرد شيوع استخدام رمزية معينة والاحاطة بها ، فانها تستعيد ثانية قدرتها على التعبير عن الانفعال الذى تتصف به اللغة بمعناها الحق . وكل عالم رياضى يعرف ذلك . وفى الوقت نفسه ، فان الانفعالات التى يصادفها علماء الرياضة معبرا عنها فى رموزهم ليست انفعالات بوجه عام ، انها الانفعالات المميزة الخاصة بالتفكير الرياضى .

ويصح الشىء نفسه عن المصطلحات التقنية . وهذه المصطلحات قد اخترعت لتحقيق غاية أية نظرية علمية فحسب . الا أنه بمجرد شيوع استخدامها فى كلام العـالم او كتاباته ، فانهـا تعبر له ولمن يفهمونه عن الانفعالات المميزة التى جاءت بها هذه النظرية . وغالبا فى حالة اختراعها بوساطة صاحب موهبة ادبية ، فانها تختار من البداية بحيث تستطيع التعبير عن هذه الانفعالات بصورة مباشرة وواضحة على قدر الامكان .

فمثلا المنطقى قد يستخدم كلمة مثل « القضايا الذرية » باعتبارها جانبا من لغته التقنية - وكلمة « ذرية » هى كلمة تقنيـة ، أى أنها كلمة مستعارة عن موضع آخر وحولت الى رمز بعد أن تعرضت لتحديدات دقيقة تتوافق مع النظرية • ومن المستطاع اعتبار الجمل التى تظهر فيها صالحة للترجمة من لغة لأخرى • ولكن هذه الكلمة كما نتبينها فى كلام المنطق تكون زاخرة بالتعبير الانفعالى • فهى تنقل للقارىء ـ ويراد أن تنقل له ـ تهديدا ووعيدا ووعدا وأملا • وكأنها تقول له : « لا تحاول أن تحلل هذه الأشياء ، واطرح جانبا حلم التحليل الذى لا ينتهى • فهذه الطريقة لا توصل الا الى وهم والى سخرية اناس مثلى • فتقدم بشجاعة واثقا من اتصاف هذه القضايا برسوخها وبساطتها ، اذا أنت استخدمتها بثقة مثل لبنات لبنائك المنطقى • فهى لن تخدعك البتة » •

فالرمزية اذن لغة مصبوغة بصبغة الفكر • فهى لغة لأنها تعبر عن انفعالات ، ومصبوغة بصبغة الفكر لأنها قد تكيفت للتعبير عن انفعالات الفكر • ومن المستطاع القول بأن اللغة فى صورتها الخيالية الأصلية تتميز بخاصتها التعبيرية ، الا أنهـــا بغير معنى • ففى حالة مثل هذه اللغة لا نستطيع التفرقة بين ما يقوله المتكلم وما يعنيه • وأنت تستطيع القول انه قد عنى ما قال بكل دقة ، أو تستطيع القول بانه لم يعن شيئا ، وانه يتكلم فحسب (على اعتبار أن الكلام يعنى بطبيعة الحال التعبير عن الانفعال وليس مجرد احداث أصوات مسموعة) ، ويتوفر للغة بعد صبغها بصبغة الفكر كل من التعبير والمعنى • فهى بوصفها لغة ، تقوم بالتعبير عن انفعال معين • وبوصفها رمزية تشـــير الى شىء وراء هذا الانفعال ، أى الى الفكرة التى يعد التعبير شحنتها الانفعالية • ان هذه هى التفرقة المعروفة بين « ما تقوله » و « ما تعنيه » • « فما تقوله » هو ما نعبر عنه مباشرة مثل الافصـــاح عن التلهف أو الاشمئزاز أو الظفر أو الحسرة ، باعتبار الانفعالات والايماءات والأصوات التى عبرت عن هذه الأشياء جوانب غير منفصلة من آية تجربة مفردة • « وما تعنيه » هو الفعل الفكرى الذى تعد هذه التعبيرات شحنته الانفعالية ، والذى تماثل فيه الكلمات المعبرة عن الانفعالات نوعا من اللافتات ، فيها اشارة تدلنا على

الاتجاه الذى جئنا منه ، واشارة تدل الآخرين على الاتجاه الذى يجب ان يتبعوه اذا أرادوا « فهم ما نعنيه » ، أى اذا أرادوا اعادة انشاء التجربة الفكرية — فى أنفسهم ولأنفسهم — التى ساقتنا الى قول ما قلناه ٠

من هذا يتضح أن صبغ اللغة تدريجيا بصبغة الفكر ، وتحولها شيئا فشيئا بوساطة النحو والمنطق الى رمزية علمية ، لا يدل على تبلد الانفعال تدريجيا ، بل يدل على تدرج فى الافصاح عن الانفعال والتخصص فيه ٠ فنحن لا ننتقل من جو انفعالى الى جو عقلى جاف ، بل ما نحصل عليه هو انفعالات جديدة ووسائل جديدة للتعبير عنها ٠

الكتاب الثالث

نظرية الفن

الفصـــل الثـــانى عشر

الفـــن لغـــة

١ ـ خلاصـــة نظرية

استخلصنا من العرض التجريبي ـ أو عملية الوصف ـ التى تمت فى الكتاب الأول اتصـاف الفن الحق ، باعتبـاره متمايزا عن التسلية او السحر بصفتين هما :

(أ) الصـــفة التعبيرية ٠

(ب) الصـــفة الخيالية ٠

على أن المصطلحين معا مازالا في حاجة الى تحديد ٠ وربما أمكننا معرفة كيفية استخدامهما (وهو ما قد يرجع الى الممارسة ، أو الخبرة عل تكلم أية لغـة شـائعة بين شـعوب أوروبا ـ لا يلزم أن تكون اللغة الانجليزية) وان كنا لم ندرك الى أية نظرية سترد هاتان الصفتان بعد استخدامهما على هذا الوجه ٠ ولسـد هذه الثغرة من معرفتنا قمنا فى الكتاب الثانى بالتحليل ٠ وكان ما أسفر عنه هذا الكتاب هو حصولنا الآن على نظرية في الفن ٠ اذ أصبحنا قادرين على الاجابة عن الســؤال الخاص ، بأى نوع من الأشياء ينبغى أن يكون الفن لو أريد اتصـــافه بصفتين هما : الصـــفة التعبيرية والصـــفة الخيالية ؟ ٠ والاجابة هى : « ينبغى أن يكون الفن لغة » ٠

والفعل الذى يحدث أية تجربة فنية ، هو فعل الوعى • وهذا الكلام يؤدى الى استبعاد كل نظريات الفن التى جعلت أصله فى الاحساس او انفعالاته ، أى فى طبيعة الانسان النفسية • ان أصل الفن ليس هناك، بل فى طبيعة الانسان باعتباره كائنا مفكرا • وفى الوقت نفسه ، فان هذا الكلام يؤدى الى استبعاد كل النظريات التى جعلت أصله فى الفهم وجعلته شيئا مرتبطا بالتصورات • ومع هذا فيستطاع تقدير كل اتجاه نظرى من هذين الاتجاهين باعتباره احتجاجا على الآخر • فنظرا لاعتبار الوعى مستوى من التجربة يتوسط المستويين النفسى والفكرى ، فمن المستطاع ارجاع الفن الى أى مستوى من هذين المستويين ، وهو ما لا يختلف عن القول بعدم انتمائه الى الجانب الآخر •

والتجربة الفنية لم تنبعث عن العدم • اذ تسبقها فى الوجود تجربة نفسية او تجربة حسية انفعالية • وفى حالة عقد مقارنة غير مشروعة بينها وبين الصنعة ، تدعى هذه التجربة النفسية غالبا « مادة » التجربة الفنية • وما من شك فى أن التجربة النفسية تتعرض الى حد ما للتحول (وان لم يكن تحولا على وجه الدقة) مثلما تتحول الخامة ، بوساطة الفعل الذى يبعث التجربة الفنية ، فهى تتحول من حس الى خيال ، أو من تأثير الى فكرة •

وفى مستوى التجربة الخيالية ، يترجم الانفعال الفطرى فى المستوى النفسى الى انفعال فى مستوى الفكرة ، أو ما يدعى بالانفعال الاستاطيقى ، الذى لا يصح اعتباره لهذا السبب سابقا فى الوجود للتعبير عنه ، بل يعد الشحنة الانفعالية التى تصحب تجربة التعبير عن اى انفعال معطى • ويتم الشعور بهذه الشحنة الانفعالية تلوينا جديداً ، يتلون به هذا الانفعال عند التعبير عنه • وبالمثل يتحول الفعل النفسى الطبيعى الذى كان الانفعال المعطى هو شحنته الى فعل موجه للكائن ، خاضع لسيطرة الوعى الذى يوجهه • وهذا الفعل هو اللغة أو الفن • فهو تجربة خيالية تعد متمايزة عن التجربة النفسية الطبيعية البحتة • لا بمعنى عدم تضمنها اى شىء نفسى طبيعى ، لأنها تتضمن على الدوام وبالضرورة كل هذه الجوانب ، بمعنى عـدم بقاء أى جانب من هذه الجوانب فى حالته الفطرية • اذ ان كل هذه الجوانب تتحول الى أفكار وتتخذ فى تجربة توصف بأنها خيالية نظرا لشمولها ، وحدوثها بفعل الوعى ، وخضوعها له •

هذا الفعل الخيالى ، باعتباره فعلا للكلام ، يرتبط بالانفعال من ناحيتين · فهو من ناحية ، يعبر عن انفعال . عندما يعبر عنه فاعله عن هذا الوجه ، فانه يكتشف أنه كان يشعر به شعورا مستقلا عن التعبير عنه · وهذا هو الانفعال النفسى البحت الذى كان عنده قبل أن يعبر عنه بواسطة اللغة ، وان كان لهذا الانفعال النفسى ، بطبيعة الحال ، تعبيراته النفسية المناسبة التى تظهر فى صورة تغيرات لا ارادية تحدث للجسم · ومن ناحية أخرى ، فانه يعبر عن الانفعال الذى لا يشعر به الفاعل الا فى حالة تعبيره عنه على هذا الوجه · وهذا هو انفعال الوعى ، أو الانفعال الذى ينتمى الى فعل التعبير · غير أن هذين الانفعالين ليسا انفعالين مستقلين · فالانفعال الثانى ليس انفعالا عاما بحتا يتبع فعلا بحتا عاما للتعبير · انه انفعال فردى تماما ، يتبع الفعل الفردى الخاص بالتعبير عن هذا الانفعال النفسى ، ولا شىء سواه · فهو اذن هذا الانفعال النفسى ذاته بعد أن تحول بفعل الوعى الى انفعال خيالى مناظر أو انفعال استاطيقى ·

ان هذا الكلام سيبدو ولا ريب جافا مستغلقا الى أبعد حد فى نظر اى قارىء لم يقرأ محتويات الفصول السابقة ، أو نسيها · وسيبدو هذا الكلام واضحا لأى قارىء يتذكر المناقشات التى دارت فى هذه الفصول · ومع كل هذا ، فقد كانت هذه المناقشات بطبيعة الحال بالغة التجريد ، وسأحاول ان أعالج ذلك بالاتجاه الى تطبيقها على مشكلات متميزة معينة ·

٢ ــ الفن الحق ، والفن كما يدعى باطلا بذلك

والتجربة الاستاطيقية ــ أو الفعل الفنى ــ هى تجربة تعبير المرء عن انفعالاته · وما يعبر عن هذه الانفعالات هو الفعل الخيالى الشامل الذى يدعى باللغة او الفن على حد سواء · وهذا هو الفن الحق · ولما كان فعل التعبير يحدث عند فاعله جملة عادات ، كما أن عاله يتأثر به · لهذا السبب تصبح هذه العادات وهذه الآثار اشياء يمكن استخدامها ، بواسطته ، او بواسطة آخرين ، لتحقيق غايات بعيدة · ونحن عندما نتكلم عن « استخدام » اللغة من أجل غايات معينة ، فان ما يستخدم على هذا الوجه لا يمكن ان يكون اللغة ذاتها ، لان اللغة ليست شيئا يمكن استخدامه ، ولكنها فعل بحت · ان هذا الشىء قد وصفته فى (الفصل الثالث ــ ٢) بانه فن (أو لغة) قد « تجردت من طبيعتها » · واللغة فى ذاتها لا يمكن تجريدها من طبيعتها هكذا ، وما يمكن أن يتعرض لذلك هو الرواسب

الباطنية والخارجيـة التى تتخلف عن فعل اللغـة مثل عادة الافصاح عن كلمات وجمل معينة ، وعادة القيـام بأنواع معينـة من الايماءات . وبالاضافة الى ذلك يمكن ذكر أنواع من الأصوات المسموعة ، ومن الألوان التى تظهر على اللوحات ، وغير ذلك من الأشياء التى تنبعث من الايماءات .

ويستعيض الفعل الفنى الذى يخلق من ذاته هذه العادات ، ويحدث هذه الآثار الخارجية ، عنها بغيرها ،ويتخفف منها بمجرد تكونها . ونحن نعبر عن ذلك عادة بالقول بأن الفن لا يطيق (الكليشيهات) . فكل تعبير حق ينبغى أن يكون أصيلا . ومهما تشابه مع اى تعبير آخر ، فان هذا التشابه لا يرجع الى حقيقة وجود هذه التعبيرات الأخرى ، بل الى حقيقة تشابه الانفعال المعبر عنه ، بعد التعبير عنه ، مع انفعالات قد سبق التعبير عنها . والفعل الفنى لا « يستخدم » لغة جاهزة . انه يخلق اللغة وهو ماض فى طريقه . وبمجرد تخلصنا من اى تصور باطل « للاصالة » لن يثار اى اعتراض على هذا البيان اعتمادا على ما يظهر من تشابه فى أغلب الأحوال بين اى تعبير من تعبيرات اللغة وأى تعبير آخر . ففى الخلق ، لا شىء يحدد الاختلاف بين المخلوقات باعتباره ضد أى تشابه . وان كانت الآثار المنبعثة من هذا الفعـل الخلاق ، مثل الكلمات والعبارات الجاهزة وانواع قوالب التصوير والنحت واللوازم الموسيقية وما شابه ذلك ، قد « تستخدم » وسائل لتحقيق غايات . ولا يصح القول بتضمن هذه الغايات تعبيرا عن الانفعال ، لأن التعبير (الا اذا اعتبرنا الفن صنعة) لا يمكن اطلاقا أن يكون من الغايات التى لها وسائل .

وهكذا تصبح جثة الفعل الاستاطيقى – كما يمكن القول – مستودعا لمواد يستطيع أن يأخذ منها أى فعل من نوع مختلف وسائل يمكن أن يكيفها لتحقيق غاياته . وهذا الفعل اللااستاطيقى من حيث انه يستخدم وسائل كانت فيما سبق الجسم الحى للفنى . بعثت فيها الحياة ، أو (جلفنت) بحيث تظهر وكأنها مظاهر للحياة . ومن ثم تبدو وكأن روحها لم تفارقها اطلاقا ، هو فعل استاطيقى زائف . انه ليس بفن . انه يحاكى الفن ، ولذا فانه يعد فنا من ناحية باطلة .

فهو فى ذاته ليس بفن ، ولكنه صنعة (لأنه يستخدم وسيلة لتحقيق غاية سبق تصورها) . وكل صنعة كما رأينا فى (الفصـل الثانى – ٢) ترمى فى النهاية الى احداث اثر نفسى فى أشخاص معينين . وهكذا يتضح أن الفن كما يدعى باطـلا بذلك يدل على استخدام « اللغة »

(ولا يقصد بذلك اللغة الحية التى تعد وحدها جديرة بحق باسم « اللغة » بل المقصود هو « اللغة » الجاهزة التى تتألف من كليشيهات) لاحداث أثر فى نفوس الناس الذين تستخدم هذه (الكليشيهات) من أجلهم ·

هذه الآثار النفسية (ويراعى أن الفعل الذى تقوم ببحثه هو فعل معقول كلية) قد بعثت بطبيعة الحال لتحقيق سبب كاف · وهى قد انبعثت بعد موافقة الشخص الذى حدثت له ، بحيث انه يعد فى نهاية المطاف الفيصل الذى يستطيع تقرير هذا السبب · وأيا كانت الآثار النفسية التى تتبعها ، فانها ينبغى أن تكون : اما (أ) آثارا نفسية يستطاع احداثها على هذا الوجه ، (ب) آثارا نفسية تبعث باعتبارها غاية فى ذاتها أو وسيلة لتحقيق غاية أبعد ·

(أ) ليست هناك أية وسيلة بواسطتها يستطيع أى شخص أن يحدث عند الآخرين فعلا من افعال الارادة ، أو فعلا من افعال التفكير · ونحن عندما نقول بأن أى شخص قد « جعل » آخر يفكر أو يعمل · فما نعنيه على أكثر تقدير هو أنه قد كان قادرا على اغرائه على العمل بمثل هذه الطريقة ، الا أن هذا لن يفيد هنا ، فما يستطيع شخص ما احداثه للآخرين هو الانفعال ·

(ب) لو كان الانفعال الذى حدث انفعالا يرحب به لذاته الشخص الذى حدث له ، أى كان هذا الانفعال سارا · فى هذه الحالة يسمى احداث الانفعال ترفيها · واذا رحب به باعتباره وسيلة لتحقيق غاية أبعد، أى باعتباره نافعا ، فان احداث هذا الانفعال يعنى السحر ·

هذه الأشياء ليست فنا رديئا · وهى مجرد اشياء أخرى قد تسمى فى أغلب الأحيان بالفن على سبيل الخطأ · فهذا الفعل يتصف بالثنائية القطبية التى تنسب الى فعل الفكر ، وبسببها يقال انه قد تم على خير وجه ، أو أسىء القيام به (الفصل الثامن ــ ١) · فهذا الاختلاف قائم فى الفعل ذاته أو هو نتيجة تضاد ديالكتيكى كامن فى جوهره وتكوينه ، ولا يمكن ارجاعه الى اختلاف بين الفعل المشار اليه وأى فعل آخر · فاذا أخطانا واعتبرنا الفعل أ هو الفعل ب ، فان الوقوع فى هذا الخطأ يثبت وجود قطبية ثنائية فى فعل الفكر كانت سببا فى حدوث الخطأ ، ولكنه لا يثبت وجود قطبية ثنائية فى (ب) · وعلى هذا يكون الشخص الذى أخطأ واعتبر الترفيه فنا ، قد فكر تفكيرا رديئا · أما الشيء الذى

اخطأ فى تحديده فلا يعد فنا رديئا . وما فعـــله هو أنه أخطأ واعتبر الكليشـــيهات او جثة الفن التى استخلصت فى هذه المهنة هى اللغـــة ذاتها . والاختلاف بين الشيئين بعد أن تم الخلط بينهما على هذا الوجه يماثل الاختلاف بين رجل حى ورجل ميت . والاختلاف بين الفن الجيد والفن الردىء يماثل اختلافا بين رجلين من الأحياء ، أحدهما صـــالح والآخر ردىء .

كما أن هذين الشيئين ليســا كذلك بالمادة الخام التى يصنع منها الفن ، وذلك ببث روح الوعى الاستاطيقى فيها . ولقد كررت القول بأن مثل هذا البث ممكن على الدوام . الا أننا اذا تمعنا ما يعنيه هذا القول فسنرى أنه لا يعنى أن الترفيه أو السحر شرط سابق لقيام الفن ، ولكنه يعنى أن أى انســان يباشر مثـل هاتين المهنتين يستطيع ، بالاضــافة الى اضطلاعه بهما ، الاتجاه الى العمل المختلف غاية الاختلاف الخاص بالتعبير عن الانفعالات التى تزوده بهــا أية مهنة من هذا النــوع . فلو قام مثلا رسام شخصيات طلب منه الحصول على تشابه كامل مع الأصل ، برسم صورة تعبر عن الانفعالات التى بعثها الأصل فيه ، بدلا من تحقيق التشابه المطلوب ، أو علاوة عليه ، فانه لن ينتج صورة تجارية أو شيئا يستدر به المال ، بل سينتج عملا فنيــا . والصورة بوصفها شيئا يستدر به المال لا يمكن أن تصبح عملا فنيا على الاطلاق - انها لن تصبح عملا فنيا الا اذا توقفت عن الاتصاف بذلك .

وهذه النقطة هامة ، لاننى جسرت على القول بأن أغلب ما يدعى عادة بالفن فى هذه الأيام ليس فنا على الاطلاق ، بل هو تسلية . والآن قد يميل أى قارىء الى الافصاح عن تيقنه من أن « هذا الفن الترفيهى اساسا مجرد فن فى مستوى منحط ، وان كان على اية حال ، شيئا يحتوى فى ذاته على جرثومة حية للفن » . ومن ثم فاذا أردنا معرفة طريقة الخلاص من هذا الموقف بعد أن وصف على هذا الوجه (وانا اعترف بصحة الوصـف) الى موقف آخر يتم فيه انتاج الفن الحق ، أو يكثر فيه انتاجه على مستوى رفيع ، فان الاجابة عن ذلك هى أن نتــابع انتــاج سلع الترفيه ، وأن نحرص على اجادتها . أما اذا لم يكفل الفن الترفيهى تحقيق مثل هذا التقدم ، فلنتجه الى الفن السحرى ونركز عليه ، ولنتوقف كلية عن الاقتصار على الترفيه ، وليكن لدينا بدلا من ذلك فن مصمم لاثارة الانفعالات التى تفيد الحياة العملية كالفن المكرس لخدمة الشيوعية مثلا- وفى الوقت نفسه فلنصر على اجادة فننا الشيوعى بحيث يتحقق على خير

وجه ، وسترى ان هذه المحاولة ستتمخض عن اهتدائنا الى فن جيد جدير بحق بمثل هذه الكلمة » ٠

ومثل هذا القارىء سوف يكون غارقا فى الوهم ٠ فهو فى الواقع قد خلط بين علاقة ما هو فن وما ليس بفن ، بالعلاقة بين الفن الحسن والفن الردىء ٠ وأقول ذلك دون شعور بأى عداء تجاه الفن السحرى بوجه عام ، أو على الأخص دون شعور باى عداء تجاه الفن الذى ألهمته الرغبة فى الدعوة للشيوعية ٠ وعلى العكس فلقد اكدت أن السحر من مستلزمات كل مجتمع ٠ وفى حالة أية حضارة قد افسدها الترفيه ، كلما زدنا فى انتاج السحر كان هذا افضل ٠ ولو كان كلامنا يدور حول احياء الأخلاق فى عالمنا لدعوت الى خلق منظمة سحرية تستخدم أدوات مثل المسرح وحرفة الكتابة باعتبارهما وسائل لا غنى عنها لتحقيق هذه الغاية ٠ الا ان هذه المسألة ليست بيت القصيد ٠ فنحن لا نتكلم عن ضرورة السحر ، ان ما نتكلم عنه هو مدى قدرة السحر فى حالة اعتماده على أى ديالكتيك كامن فيه على الارتقاء الى فن ، لو تحقق ذلك باخلاص ٠ والاجابة هى أن هذا الفن لن يتحقق ٠

وثمة بلبلة أفكار سائدة هذه الأيام حول هذا الموضوع عند اولئك الذين يتوقون الى الاسهام فى انشاء فن أفضل ونظام سياسى افضل معا ٠ فالى جانب رغبتهم فى الحصول على فن أفضل ، فانهم رفضوا الفكرة التى كانت شائعة فى أواخر القرن التاسع عشر وفى بداية القرن العشرين القائلة بأن ما يعتمد عليه العمل الفنى ليس موضوعه ، بل خصائصه التقنية ، وهو ما يؤدى الى القول بعدم اكتراث الفنان الحق بموضوعه ، واقتصاره على الحرص على انتقاء موضوع يفسح أمامه المجال لعرض قدراته الفنية ٠ وفى سبيل الاعتراض على هذا الرأى ، تشبثوا بالقول بأن أى فنان لن يستطيع انتاج اى عمل فنى جيد ما لم ينظر الى موضوعه نظرة جادة ٠ ولا مراء فى انهم فى هذا الرأى على صواب ٠ وما يقولونه هو ما قلته بنفسى عندما ذكرت أن الانفعال الذى يعبر عنه العمل الفنى لا يمكن أن يكون مجرد « انفعال استاطيقى » ٠ انما هذا الانفعـــال الاستاطيقى المزعوم هو ترجمة الى صورة خيالية لانفعال ينبغى أن يكون له وجود سابق لفعل التعبير عنه ٠ ومن النتائج الواضحة المترتبة على هذا القول أن أى فنان غير مزود بانفعالات قوية وعميقة ـ واتصافه بانه فنان امر مسلم به ـ لن يستطيع انتاج اى شىء على الاطلاق خلاف أعمال فنية تتصف بالضحالة والسخف ٠

ووفقا للمقدمات التى استندت اليها ، يتضح اذن أن أى فنان صاحب نظـرات ومشاعر سياسية قوية ، أقدر من الذين لا تتوفر لهم هـذه النظرات والمشاعر على انتاج أية أعمال فنية ، كما أنه أفضل تهيؤا منهم. بيد أن المسألة هى ما الذى يصنعه بهذه الآراء والمشاعر السياسية ؟ . فلو كانت مهمة فنه هى التعبير عنها والافصاح عنها ارتكانا الى أنه اذا لم يقدر على القيام بذلك سيتعذر عليه كشف ماهيتها لنفسه وللآخرين ، فانه سيحولها الى فن . ولكنه اذا بدأ بمعرفة ماهيتها واستخدم فنه بقصد هداية الآخرين اليها . فى هذه الحالة لن يتزود فنه بانفعالاته السياسية ، بل سيكون قد خنقه تحت هذه الانفعالات . وكلما ازداد فى خنقه له ، فانه لن يزداد اقترابا من الاتصاف بخصائص الفنان الجيد ، بل سيزداد ابتعادا عن ذلك ، فهو قد يؤدى خدمات نافعة للسياسة ، ولكنه سيسىء الى الفن .

وهنـاك شرط واحـد اذا توفر أمكن المرء أن يحسن الى كل من السياسة والفن معا . وهذا الشرط هو اعتبار الكشف عن انفعالات المرء السياسية والتعبير عنها أمرا مفيدا للسياسة . ولو وجد أى نظام سياسى كانت من مستلزمات تحقيق أغراضه تكميم الأفواه ، فلن يستطيع أحد فى هذه الحالة خدمة هذا النظام وخدمة الفن فى الوقت نفسه .

٣ ـ الفن الجيد والفن الردىء

تعريف اى نوع معطى من الأشياء هو تعريف للشىء الجيد من هذا النوع أيضا ، لأن الشىء الجيد فى نوعه عبارة عن شىء يتصف بصفات هذا النوع . ووصف الأشـياء بأنها جيدة أو رديئة فيه دلالة على معنى النجاح والاخفاق . فنحن لا نصف الأشياء بأنها جيدة أو رديئة فى ذاتها بل بالنسبة الينا ، لأننا عندما نصف محصولا بأنه جيد مثلا ، أو نصف عاصفة بأنها رديئة ، فان النجاح أو الاخفاق المعنى فى هذه الحالة هو نجاحنا أو اخفاقنا . اذ ان ما نقصده هو أن هذه الأشياء تمكننا من تحقيق غاياتنا أو تحول بيننا وبين ذلك . وعندما ندعو الأشياء بأنها جيدة أو رديئة فى ذاتها ، فى هذه الحالة يكون النجاح أو الاخفاق أمرا ينتسب اليها . فما نقصده هو أن هذه الأشياء قد حصلت على صفات نوعها من جراء جهد قامت به من جانبها ، وهو جهد قد يصيب أو يخطىء .

وهذا الكلام لا يرمى الى اثارة مسألة صحة وجود أنواع طبيعية ـ كما اعتقد اليونانيون ـ أو عدم وجودها ، كما أنه لا يتعرض الى مدى

صحة القول بأننا نسميه كلبا هو شيء يحاول أن يصبح كلبا . وما يعنيني في مناقشتي الحالية هو اما اعتبار الرأى القائل بوجود أنواع طبيعية صحيحا (وفى هذه الحالة تكون الكلاب جيدة او رديئة فى ذاتها) أو يكون الرأى البديل صحيحا ، أى تكون فكرة « الـــكلب » هى مجرد وسيلة اخترناها لتصنيف الأشياء التى نصادفها ، وهو ما يعنى أن الكلاب جيدة أو رديئة بالاضافة الينا فحسب . ولن أعنى بغير الأعمال الفنية الجيدة والأعمال الفنية الرديئة . وعلى ذلك يمكن القول بأن العمل الفنى هو فعل من نوع معين ، والفنان او الفاعل يحاول أن يفعل شيئا محددا ، وهو معرض فى هذه المحاولة للنجاح أو الاخفاق . وفضلا عن ذلك ، فان هذا العمل فعل واع ، والفاعل لا يرمى الى مجرد القيام بشيء محدد ، انه يعرف كذلك ما الذى يحاول القيام به ، وان كان لا يلزم تضمن المعرفة فى هــذه الحـالة القـدرة على الوصف - اذ ان الوصف يعنى التعميم ، والتعميم مهمة الفهم ، والفهم ليس من مـــستلزمات الوعى فى معنـاه الأصـــلى .

فالعمل الفني اذن قد يكون عملا جيدا أو عملا رديئا . ولما كان الفاعل بالضرورة فاعلا واعيا ، فانه يعرف بالضرورة هل هو جيد أو ردىء ، أو بالأحرى انه يعرف ذلك بالضرورة ، مادام وعيه . فيما يختص بهذا العمل الفنى ـ لم يتعرض للفساد . فقد رأينا (الفصل العاشر ـ ٧) ان هناك شيئا يدعى بالوعى الفاسد أو غير الحقيقى .

ولو ارادت اية نظرية فى الفن أن ينظر اليها نظرة جادة ، فمن الواجب ان تبين كيف يستطيع الفنان عند متابعته عمله الفنى أن يعرف هل هو ناجح فيما يقوم به أم لا . كان تبين مثلا كيف يستطيع الفنان الافصاح عن نفسه بالقول : « لست راضيا عن هذا الخط . فلنحاول القيام به على هذا الوجــه .. أو هذا الوجــه .. .. واخيرا ! .. هذا يحقق الغاية المطلوبة » . واية نظرية تزج بنفسها الى نطاق تتسم فيه التجربة بطابع المعرفة ، لن تستطيع تحقيق هذا المطلب . ولن تقدر على تجنب الخوض فى هذه المسألة الا اذا ادعت بأن الفنان فى مثل هذه الأحوال لا يتصرف بوصفه فنانا بل بوصفه ناقدا ، أو ربما فى حالة مساواة النقد الفنى بفلسفة الفن ، وكأنه فيلسوف . ولكن هذا الادعاء لن يخدع احدا . وملاحظة الفنان لعمله بعين يقظة ومتبصرة قادرة فى كل من لحظات العملية على تقرير مدى نجاح هذا العمل أو اخفاقه ليست فعلا تقديا لاحقا للعمل الفنى ، ويجيء عند تأمله ، بل هو جزء مكمل لهذا العمل نفسه . ومن

المسلم به أن أى انسان يتشكك في ذلك ، ويستند في تشككه على أى اساس ، يخلط بين الطريقة التي يصل بها الفنان ، والطريقة التى يصل بها أى طالب غير متمكن في مدرسة من مدارس الفن ، عندما يرسم على غير هدى ، وينتظر قيام الأستاذ بتعريفه ما الذى كان يقوم به . والواقع ان الطالب في مدرسة الفن لا يتعلم كيف يرسم بقدر تعليه كيف يلاحظ نفسه وهو يرسم ، وذلك حتى يستطيع رفع فعل الرسم من مستواه النفسى الطبيعى الى مستوى الفن بأن يصبح واعيا به . ومن ثم يستطيع تحويله من تجربة نفسية الى تجربة خيالية .

فما يحاول الفنان القيام به هو التعبير عن انفعال معطى . ولا اختلاف بين التعبير عنه واحسان التعبير عنه . فان رداءة التعبير عنه لا تعد طريقة من طرائق التعبير (فهى لن تعد مثلا تعبيرا ، وان لم يكن قد اتبع القواعد (selon les règles . انه اخفاق في التعبير . فالعمل الفنى الردىء هو فعل يحاول فيه الفاعل أن يعبر عن انفعال معطى ولكنه يفشل . وهذا هو وجه الاختلاف بين الفن الردىء والفن الذى يدعى باطلا بذلك ، والذى سبقت الاشارة اليه في ص ۲۷۷ . ففي حالة الفن الذى يدعى باطلا بذلك ، ليس هناك اخفاق فى التعبير ، لأنه ليست هناك اية محاولة للتعبير . وكل ما هناك هو محاولة للقيام بشىء آخر (سواء تحقق ذلك بنجاح ام لا) .

ولكن ثمة تماثل بين التعبير عن انفعال ، والوعى به . فالعمل الفنى الردىء هو محاولة غير ناجحة للوعى بانفعال معطى . انه ما أسماه سبينوزا بالفكرة الناقصة عن الشعور . هذا يعنى أن الوعى الذى أخفق فى ادراك انفعالاته على هذا الوجه وعى فاسد أو غير صادق ، لأن اخفاقاته (مثل اى اخفاق) ليست مجرد شىء غير قائم . فهو لا يعنى القيام بلا شىء ، انه اساءة لفعل شىء . انه فعل ، ولكنه فعل مخطىء او خائب . وأى انسان يحاول ان يصبح على وعى بانفعال معطى ويخطىء لن يظل فى حالة لا وعى محضة بهذا الانفعال ، او حالة براءة منه . انه قد قام بشىء خاص به ، ولكن هذا الشىء لم يكن التعبير عنه ، وما قام به هو اما تفاد لهذا التعبير ، او تملص منه . وبعبارة أخرى . انه قد حجبه عن نفسه بادعائه اما ان الانفعال الذى شعر به ليس هو ذاته بل هو انفعال مختلف ، أو أن الشخص الذى شعر به ليس هو ذاته ، بل شخص آخر . وهما احتمالان لا يستبعد احدهما الآخر . فالواقع أنهما على الدوام يتلاقيان ويتلازمان .

واذا تساءلنا : هل يعد هذا الادعاء واعيا أم غير واع ؟ ، لكانت الاجابة عن ذلك لا هذا ولا ذاك - انها عملية لا تحدث في نطاق أدنى من الوعي (اذ انها لن تستطيع في هذه الحالة بطبيعة الحال ان تحدث ، لأن الوعي من مستلزمات هذه العملية ذاتها) - كما أنها لا تحدث في نطاق الوعي (فهي لن تستطيع بالمثل أن تحدث في هذه الحالة لاستحالة قيام اى انسان بابلاغ نفسه أكذوبة - فما دام على وعي بالحقيقة ، فانه لن يستطيع بالفعل خداع نفسه بشأنها) - انها تحدث عند الحافة التي تفصل بين المستوى النفسي والمستوى الواعي - وتمثل اساءة أداء الفعل الخاص لتحويل ما كان نفسيا محضا (تأثير) الى ما هو واع (الفكرة) -

وفساد الوعي الذي يؤدي الى اخفاق اى انسان في التعبير عن أى انفعال معطى ، يجعله في الوقت نفسه عاجزا عن ادراك هل عبر عنه أم لا - ويترتب على ذلك ، وعلى السبب نفسه ، أن يكون هذا الانسان فنانا رديئا وحكما رديئا في الحكم على فنه - ومن يقدر على انتاج فن ردىء ، لن يستطيع - مادام قادرا على أنتاج هذا الفن الردىء - ادراك حقيقته - وهو لن يستطيع ، من ناحية أخرى ، ان يعتقد بالفعل بأنه فن جيد - فهو لن يستطيع ان يزعم أنه قد عبر عن نفسه دون ان يكون قد فعل ذلك - والخطأ في اعتبار الفن الردىء فنا جيدا يدل على وجود فكرة في ذهن الانسان عما يعنيه الفن الجيد ، وهي فكرة لن تتوفر لأى امرىء الا اذا عرف ما الذي تعنيه القدرة على الوعي غير الفاسد - الا أن احدا لن يستطيع معرفة ذلك الا اذا توفر له الوعي - فان أى روح غير مخلصة لن تدرك معنى الاخلاص ، مادامت تتصف بعدم الاخلاص -

على أنه لا وجود لأى انسان قد فسد وعيه بالكلية - ولو وجد هذا الشخص ، لكانت حالته أسوأ من أية حالة جنون كامل تستطيع اكتشافها أو تخيلها - فهي ستكون أسوأ من أية حالة كمال عقلي وسلامته ، نستطيع تصورها ! فهذا سيعاني في نفس الوقت من كل نوع ممكن من ارتباك العقل - ومن اى مرض جسماني يجره هذا الارتباك العقلي في اذياله ، لأن فساد الوعي هو على الدوام زلل جزئي وعرض يطرأ على أي فعل يعد في جبلته ناجحا في تحقيق ما يرمي الى تحقيقه - وأى شخص يعجز في احدى المناسبات عن التعبير عن نفسه هو شخص قد اعتاد النجاح في التعبير عن نفسه في مناسبات أخرى ، كما اعتاد معرفة ما الذي يفعله - ومن ثم فمن خلال مقارنته هذه المناسبة بما يتذكره من هذه المناسبات

الأخرى ينبغي أن يكون قادرا على ادراك أنه قد أخفق هذه المرة في التعبير عن نفسه · وهذا بالضبط هو ما يقوم به كل فنان عندما يقول : « ان هذا الخط لن يصلح » · فهو يتذكر كيف ينبغي أن تكون تجربة التعبير عن نفسه ، وعلى ضوء ما يتذكره يدرك أن المحاولة التي تجسمت في هذا الخط المعين كانت اخفاقا · وفساد الوعي ليس خطيئة خفية ، أو بلية غريبة لا تصيب الا قلة من البائسين أو الضالين - انها تجربة دائمة الحدوث في حياة كل فنان · وحياة الفنان بوجه عام عبـارة عن حرب مستمرة وناجحة ضدها · الا أنه من مستلزمات هذه الحرب دوأما توقع الهزيمة ، ومن ثم يصبح الفساد من الأمور التي لا مفر من تقبلها ·

والأنواع المحددة من الفن الردىء التي ندركها هي التي تمثل هذا الفساد الراسخ في الوعي · والفن الردىء ليس اطلاقا تعبيرا عن شيء سيىء في ذاته ، أو ربما عن شيء ساذج في ذاته · وهو ليس كذلك ـ في حالة الخضوع لأحكام المجتمع ـ تعبير عن شيء غير مناسب لا يصح الافصاح عنه علنا · فكل واحد منا يشعر بانفعالات لو أدركها جيراننا ستقشعر أبدانهم هلعا منه · وهي انفعالات لو أمكنه أن يعيها فسيشعر بالفزع من نفسه · ان التعبير عن هذه الانفعالات ليس هو الفن الردىء ، كما أنه ليس كذلك التعبير عن الفزع الذى أثارته · وعلى النقيض ، ان الفن الردىء ينبعث عنـدما ننكر هذه الانفعالات بدلا من أن نعبر عنها ، أي عندما نميل الى الاعتقاد في تبرئتنا من الانفعالات التي تفزعنا ، أو عندما نرغب في الاعتقاد بسعة عقولنا لنا بحيث لا تفزعنا هذه الأشياء ·

والفن ليس بترف · والفن الردىء ليس بالشيء الذى نقدر على تحمله · فمعرفتنا أساس كل حياة ناهضة تتجاوز المستوى النفسي البحت من التجربة · وما لم يقم الوعي بعمله بنجاح ستكون الوقائع التي يقدمها للفهم ـ وهي الأشياء الوحيدة التي ينسج الفهم منها نسيجه الفكرى ـ باطلة من البداية ـ والوعي الصادق يزود الفهم بأساس راسخ يستطيع أن يبنى فوقه ، أما الوعي الفاسد فيرغم الفهم على البناء فوق رمال هشة · والأغاليط التي يفرضها الوعي الكاذب على الفهم هي أغاليط لن يقدر الفهم اطلاقا على تصحيحها لنفسه · فمادام الوعي فاسدا ستكون آبار الحقيقة مسممة ، ولن يقدر الفهم على بناء شيء راسخ ، وستصبح المثل الأخلاقية قلاعا في الهواء ، ولن تكون النظم السياسية والاقتصادية أكثر من نسيج عنكبوت · وحتى الصحة العامة وسلامة الجسم فانهما لن يصبحا في مأمن ، على أن فساد الوعي والفن الردىء شيء واحد ·

لم اتكلم عن هذه النتائج الهامة لتضخيم دور الطائفة الصغيرة من افراد مجتمعنا الذين يطلقون على انفسهم اسم الفنانين · فقد يدل ذلك على الحماقة · ان ما قصدته هو أنه نظرا لاعتماد بقاء اى مجتمع على ما بين افراده من صلات تعتمد على الأمانة المتبادلة ، لذا لا تكل حماية هذه الامانة الى اية طبقة او طائفة ، بل هى من واجب الجميع على اختلاف أشكالهم ومللهم · ومن ثم فان اى جهد يبذل للتعبير عن الانفعالات ، او اى جهد يبذل للتغلب على فساد الوعى هو جهد ليس مطلوبا من المتخصصين فحسب ، بل هو مطلوب من كل انسان يستخدم اللغة فى اية مناسبات تتطلب ذلك · وكل افصاح وكل ايماءة يقوم بها واحد منا هى عمل فنى · ويتحتم عند قيام أحدنا بذلك ـ مهما خدع الآخرين ـ الا يحاول خداع نفسه · فلو خدع نفسه فى هذه الناحية لكان معنى ذلك انه يبذر فى نفسه بذرة ـ ما لم يقتلعها بعد ذلك ـ فانها ستنمو لكى تصبح أى نوع من أنواع الشر ، وأى نوع من انواع المرض العقلى ، وأى نوع من الغباء والحماقة والخبل · فالفن الردىء وفساد الوعى هما الأصل الحقيقى لكل بلاء radix malorum .

الفصل الثالث عشر

الفن والحقيقـة

١ ـ الخيال والحقيقة

لو أن خلطا حدث بين الخيال والوهم ، فان اية نظرية جعلت الفن مساويا للخيال ستبدو قد تضمنت القول بأن الفنان أحد الكذابين . وربما اتصف بمهارته فى الكذب ، وببراعته فيه ، وبلطفه ، وبأثره الطيب ، الا انه مع كل ذلك كاذب . ولقد سبق لنا ـ على اية حال ـ رفض هذا الخلط .

ولو امكن تحديد معنى الخيال تحديدا وافيـــا ، كما حدث فى (الفصل السابع ـ ٤) على انه صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقى وغير الحقيقى فى خليط أو مزاج غير محدد المعالم ، يقوم الفهم بعد ذلك بترسيب الحقيقة منه أو بلورتهـا ، لغدت للفن بوصفه خيالا مهمة حقة وهامة فى حياة الانسان . وهى مهمة شبيهة بمهمة العالم عندما يتخيل مختلف الفروض الممكنة ، التى سيتم بعد ذلك اعتمادا على التجربة والمشاهدة رفضها ، أو رفعها الى مرتبة النظرية . ووفقا لهذه النظرة ، تكون مهمة الفن هى انشاء عوالم ممكنة سيرى الفكر فيما بعد بعضها حقيقيا ، او سيحولها الفعل الى حقيقة .

وثمة جانب كبير من الحقيقة فى مثل هذه النظرة الى الفن ، وان كانت مع ذلك مازالت غير مرضية . ولقد رأينـا فى نهاية الكتاب الأول تميز الفن الحق بمهمتين : المهمة الأولى خيالية ، والمهمة الثانية هى التعبير . ولقد قامت النظرة السابق بيانها بالتوسع فى الكلام عن المهمة

الأولى ، ولكنها تجاهلت المهمة الثانية · وترتب على الطريقة التى اتبعت فى التوسع فى الكلام عن المهمة الأولى انكار المهمة الثانية ، بحيث يمكن القول بأنها حرمت من اظهار دورها من البداية · وأى خيال يقنع بانشاء العوالم الممكنة لن يمكن أن يكون اطلاقا تعبيرا عن الانفعال فى نفس الوقت ، لأن قيـام الخيال الانشائى بالتعبير عن الانفعال أمر ضرورى ، وليس مجرد أمر ممكن فحسب · وضرورته قد جاءت من هذا الانفعال ، اذ هو وحده الذى سيقوم بالتعبير عنه ·

ويصح القول بأن العمل الفنى الذى يقوم أى فنان بخلقه فى مناسبة من المناسبات ، لم يخلقه الفنان باعتباره قادرا على الخلق فحسب ، بل لأنه يتحتم عليه ذلك · فاذا نظرنا الى العمل الفنى على أنه مجرد عمل فنى من جملة اعمال فنية أخرى ممكنة ، كان بامكانه خلقها عوضا عن ذلك ، لكان ما قلناه أمرا غير صحيح · فهو قد قام بخلقه فى لحظة معينة فى حياته ، وما كان باستطاعته خلقه فى أية لحظة أخرى ، أو خلق غيره فى هذه اللحظة · وهذا لا يعنى أن اعماله متصلة بعضها ببعض فى صورة تسلسل ، بحيث يعتمد كل منها على ما قبله ، ويمهد لما بعده · فهذه نظرة سطحية للغاية الى تاريخ الفن فى أوسع نطاق له ، أو أضيق نطاق على حد سواء ، لأن كل عمل فنى قد تم خلقه للتعبير عن انفعال قد انبعث بباطنه فى هذه اللحظة من حياته وليس فى لحظة سواها · وأحداث حياة الفنان بوصفه فنانا من بين العوامل التى ساعدت على بلوغه هذه الحالة الانفعالية ، الا أنها لا تزيد عن مجرد عامل ·

ولو كان ما يقوله الفنان فى أية مناسبة معلومة هو الشىء الوحيد الذى كان باستطاعته قوله فى هذه المناسبة ، ولو كان الفعل الخلاق الذى يبث هذا الافصاح فعلا من افعال الوعى – وبناء على ذلك يكون فعلا من أفعال الفكر – فان ما يترتب على ذلك بالضرورة هو اعتبار هذا الافصاح محـاولة لتقرير الحقيقة ، أى أنه ليس بالشىء الذى لا تـراعى فيه الاختلافات بين الحقيقة والباطل · ومادام الافصاح قد تمخض عن عمل فنى جيد ، فهو افصاح صادق ، اذ لا اختلاف بين امتيازه الفنى وافصاحه عن الحقيقة ·

وكثيرا ما ينكر ذلك ، وان كان سبب هذا الانكار هو اساءة فى الفهم · ولقد فرقنا بين صورتين من صور الفكر ، هما الوعى والفهم · ولما كان الفهم يعنى بالصلات بين الأشياء ، فمن ثم ومن حيث ان الحقيقة عند الفهم هى نوع معين من الحقيقة ، أو بمعنى آخر هى حقيقة خاصة

بالصلات بين الأشياء ، فبناء على ذلك تكون للفهم طريقة معينة فى ادراكها ، هى طريقة البرهان أو الاستدلال · والوعى فى أصله ليس فهما ، ولذا فهو لا يعلل ، ولا يستطيع ان يفعل ذلك · ونتيجة لذلك ، فان الفن فى أصله لا يعتمد على التعليل والبرهان : فليس لديه أحكام مماثلة للحكم الآتى : « لهذا السبب ·· اذن ذاك » أو « لهذا السبب ·· اذن ليس ذاك » : فى هذه الحالة اذا ظن أى انسان (ولسنا بحاجة الى التساؤل عن سبب ذلك) أن الفهم هو الصورة الممكنة الوحيدة للفكر ، فانه سيعتقد أن أى شيء لا يعتمد على براهين لا يمكن أن يكون صورة للفكر ، ومن ثم فانه لن يكون معنيا بالحقيقة· وسيستخلص ، بعد ادراك عدم اعتماد الفن على التعليل ، عدم وجود صلة بين الفن والحقيقة · والشاعر طورا يقول ان محبوبته هى نموذج للفضائل كافة · وطورا آخر يقول ان لها قلبا أسود كالجحيم · وهو تارة يرى العالم نعيما ، وتارة أخرى يراه كوما من التراب أو مزبلة أو وباء · ويبدو هذا الكلام فى نظر الفهم متناقضا · فالمحبوبة ــ كما يقال لنا ــ لا يمكن أن تكون نموذجا للفضيلة فى وقت ما ، وقلبها اسود كالجحيم فى وقت آخر · ومعنى هذا ان قائل هذا الكلام مصاب بالهذيان · فهو لا يمكن أن يكون صادقا ، ولابد أن تكون نظرته قد اتجهت الى المظاهر بدلا من الحقائق ، أو الى الانفعالات وليس الى الوقائع (١) ·

ولا داعى لرفض هذه الحجج ، والقول بأن الصدق فى حالة انفعالاتنا هو نوع من الصدق كذلك · فالشاعر الذى سئم الحياة اليوم، وأفصح عن ذلك ، لم يمن تعهده ان يظل على هذه الحال غدا · على ان هذا لا يعنى أنه لم يكن صادقا عندما أعلن بأنه قد سئم الحياة اليوم · وقد يكون سأمه انفعالا، الا أنه حقيقة يشعر بها · وربما كان شعوره بالسأم من الحياة مجرد شيء ظاهرى ، الا أن حقيقة ظهوره قد جعله أمرا واقعا ويستطاع الاجابة نيابة عن الشاعر على حجة من قال بأن المحبوبة لا يمكن أن تتصف بالفضيلة الى حد يثير الاعجاب وبانها شريرة منفرة ، كما يستطاع الاجابة عمن قال ان العالم لا يمكن أن يكون نعيما وكوما من التراب ، بأن المجادل ــ فيما يبدو ــ يعرف فى المنطق أكثر مما يعرف عن النساء أو العالم ·

---

(١) لم أقصد توجيه أى نقد لأى انسان · فلعلى قد قمت بهذا الكلام التكفير عن حماقات شبابى · انظر كتابى (١٩٢٥) Outline of a Philosophy of Art (خلاصة فى فلسفة الفن) ص ٣٢ · وانظر كتابى Speculum Mentis (مرآة العقل) سنة ١٩٢٤ ــ ص ٥٩ ، ص ٦٠ ·

والفن لا يمكن أن يقف موقف عدم مبالاة بالحقيقة . فهو أساساً يرمى الى بلوغ الحقيقة . الا أن الحقيقة التى يبحث عنها ليست حقيقة خاصة بصلات بين الأشياء ، بل هى حقيقة ادراك ماهية الواقعة المفردة . والحقائق التى يكتشفها الفن هى تلك الأشياء الفردية القائمة بذاتها التى تصبح من وجهة نظر الفهم « الأطراف » التى يضطلع الفهم بتقرير الروابط التى تربط بينها ، أو ادراكها . ويتميز كل شىء من هذه الأشياء الفردية عندما يكتشفه الفن بطابعه المفرد المشخص المكتمل الذى لم يتعرض الى أى تجريد بفعل الفهم . فهو يمثل تجارب لم يتحدد فيها بعد ، ما يخص الذات ، وما يخص العالم الذى تحيا فيه الذات . ولو كانت هذه التجربة هى تجربة الاعجاب بمحبوبة فاننى لن أتساءل بوصفى شاعرا هل يرجع ذلك الى اختلافها فى ذاتها الى حد ما عن باقى النساء ، أو ان ذلك يرجع الى أننى لسبب ما فى حالة عشق . وما اقوم به حينئذ هو شىء جد مختلف عن توجيه مثل هذه الأسئلة . فأنا أعمل على اكتشاف شىء من النوع الذى قد توجه اليه فيما بعد مثل هذه الأسئلة . واذا اتضح تعذر الاجابة عن مثل هذه الأسئلة فيما بعد ، فان هذا لن يدل على ان الأشياء التى دارت حولها الأسئلة قد أسيئت ملاحظتها .

٢ ـ الفن فى ناحية النظرية والفن فى ناحيته العملية

الفن معرفة ، وهو معرفة بالمفرد . وهو بهذا المعنى لا يدل على فعل « نظرى » بحت متمايز عن الفعل « العملى » . والاختلاف بين الفعل النظرى والفعل العملى له بطبيعة الأحوال قيمة معينة . الا أنه من الواجب الا يطبق بطريقة مهوشة . ولقد اعتدنا تطبيقه ، كما اعتدنا الاعتقاد بوجود دلالة له فى الحالات التى نعنى فيها بالصلة بين أنفسنا وبيئتنا . فالفعل نظرى ، فى رأينا ، عندما يكون فعلا صادرا منا ، وأحدث تغيرا فينا ، ولكنه لم يحدث أى تغيير فى بيئتنا . وهو عملى ، اذا أحدث تغييرا فى بيئتنا ، ولم يحدث أى تغيير فينا . ولكن هناك حالات كثيرة نكون فيها اما على غير وعى بأى تمايز بيننا وبين بيئتنا ، أو لا نعنى به فى حالة وعينا بوجوده .

فمثلا ، عندما نبدأ بالفصل فى فهم مشكلات الأخلاق سندرك عدم ارتباطها بالتغيرات التى نستطيع احداثها فى العالم المحيط بنا مع بقاء نفوسنا بغير تغير . فهى وثيقة الصلة بالتغيرات التى تحدث فى نفوسنا . وعلى سبيل المثال ـ مسألة هل أعيد كتابا استعرته من أى امرىء ، أو أحتفظ به وأنكر استعارتى له عندما يطلب منى اعادته ، لن تثير أية

مشكلة أخلاقية جدية . وأى طريق سأسلك أمر يتوقف على من أنا .
أما مسألة هل أعد فى هذه الحالة أمينـا أم غير ذلك ، فهى من المسائل التى تثير مشكلات أخلاقية هامة للغاية . فإذا اكتشفت أننى لست أمينا وصممت ان اكون امينا ، فمعنى هذا أننى قد تناولت مشكلة أخلاقيـة حقيقية ، أو أننى شرعت فى تناولها . ولكننى اذا اهتديت الى حل لهذه المشكلة فلن يسفر ذلك عن حدوث تغير لى فقط . انه سيؤدى الى حدوث تغيرات فى بيئتى كذلك . اذ ستتبعث من الشخصيـة الجديـدة التى سأتصف بها أفعال ستغير عالمى حتما الى حد ما . ومن ثم لا تعد الأخلاق تجربة نظرية فحسب ، أو عملية فحسب ، بل هى تابعة للناحيتين معا .
والناحية النظرية تتمثل فى اماطة اللثام عن جوانب خاصة بنا . فهى لا تعنى مجرد قيامنا بعمل شىء ما ، بل تعنى كذلك تفكيرنا فيما عملناه .
اما ناحيتها العملية فترجع الى أننا لا نقتصر على التفكير ، بل نعمل على تطبيق هذه الأفكار من الناحية العملية .

وفى حالة الفن، فان التفرقة بين الناحية النظرية والناحية العملية، او بين الفكر والعمل ، ليست من المسائل التى تظهر آثارها فيما بعد كما هو الحال فى أية مسألة أخلاقية جديرة بهذا الاسم (ولا شأن لى بأية نواح اخلاقيـة تافهة من النواحى التى كثيرا ما تدعى لنفسها اسم الأخلاقيات) . فهذه التفرقة لن تظهر الا نتيجة للعمل التجريدى الذى يقوم به الفهم ، عندما نعرف كيف نقسم أية تجربة من التجارب الى قسمين : قسم يتبع « الذات » والآخر يتبع « الموضوع » . والشىء الفردى الذى يرمى الفن الى معرفته هو الموقف الفردى الذى نلفى انفسنا فيه .
ونحن فى هذه الحالة لا نعى الموقف الا باعتباره موقفا خاصا بنا ، ولا نعى انفسنا الا باعتبارنا مستغرقين فيه . وقد يكون هناك آخرون مستغرقين فيه ايضا ، ولكن هؤلاء ـ مثلنـا ـ لن يظهروا لوعينا الا باعتبارهم من مكونات هذا الموقف . فهم لن يظهروا أشخاصا لهم حياتهم الخاصة بهم خارج هذا الموقف .

ولما كان الوعى الفنى (أى الوعى بمعناه الأصـل) لا يفرق بين نفسه وبين عالمه ، لأن عالمه لا يبدو له شيئا آخر خلاف الأشياء التى يجربها هنا والآن . أما نفسه فهى مجرد حقيقة قيامه بتجربة هذا الـ (هنا) وهذا (الآن) ، لهذا السبب لا يصح اعتبار الفعل الذى اعتمد عليه فى التفرقة ، نظريا أو عمليا . اذ لا يصح وصف أى شخص بأنه يقوم بفعل نظرى ، أو فعل عمل ، الا اذا فكر فى قيامه بهما على هذا الوجه . ويبدو العمل الذى يقوم به الفنان فى نظر المشاهد متضمنا ناحية نظرية وناحية

عملية والفنان فى نظر نفسه لا يدرك أنه يعمل وفقا لاية ناحية نظرية أو ناحية عملية ، لأن ادراك العمل وفقا لاية حالة منهما يدل على حدوث تفرقة . وهو بوصفه فنانا لا شأن له باقامة هذه التفرقة . وكل ما نستطيع باعتبارنا باحثين نظريين فى الاستاطيقا أن نفعله هو أن نتعرف على ملامح من عمله يصح أن نصفها بأنها نظرية ، وعلى ملامح أخرى نستطيع وصفها بأنها عملية ، الى جانب ادراكنا فى الوقت نفسه انه لا وجود لمثل هذه التفرقة فى نظر الفنان .

ومن الناحية النظرية ، الفنان انسان استطاع معرفة نفسه ومعرفة انفعاله . وهذا يعنى أيضا معرفته لعالمه ، أى المرئيات والأصوات وما شابه ذلك التى تكون مجتمعة تجربته الخيالية الشاملة . وهاتان المعرفتان فى نظره معرفة واحدة ، لأن هذه المرئيات والأصوات تبدو له مغمورة فى انفعال تأمله لها . فهذه المرئيات والأصوات هى لغة الانفعال التى أفصح بها عن نفسه للوعى . وهذا يعنى أن عالمه هو لغته . وما يفصح عنه هو افصاح عنه هو ذاته ، أى ان رؤياه الخيالية له هى معرفته بذاته .

ومعرفة الفنان لنفسه تعنى قيامه بصنع نفسه . فهو فى البداية مجرد نفس بحتة ، أى صاحب تجارب نفسية محضة أو تأثيرات . وقيامه بمعرفة نفسه يعنى تحويل تأثيراته الى افكار . وما يترتب على ذلك هو تحول نفسه من نفس بحتة الى وعى . واهتداؤه الى معرفة انفعالاته يعنى اهتداءه الى السيطرة عليها، والى املاء ذاته عليها بوصفه سيدها . وما من شك فى أنه لم يطرق باب الحياة الأخلاقية بعد ، غير انه قد خطا خطوة لا غنى عنها نحوها . فهو قد تعلم كيف يحصل اعتمادا على جهوده على مجموعة جديدة من المواهب العقلية . وهذا انجاز ينبغى أن يتعلم فى البداية لو اراد الحصول فيما بعد اعتمادا على جهوده على مواهب عقلية تقربه من مثله الأخلاقية .

وفضلا عن ذلك ، فان معرفته بهذا العالم الجديد تعنى كذلك قيامه بصنع العالم الجديد الذى اهتدى الى معرفته . فالعالم الذى اهتدى الى معرفته هو عالم مؤلف من لغة ، وهو عالم يتصف فيه كل شىء بالتعبير عن الانفعال . فان كان هذا العالم قد أصبح يتصف بطابعه التعبيرى أو بان له دلالة ، فهو الذى قد جعله على هذا الحال . انه بطبيعة الحال لم يصنعه من العدم . فهو ليس الله ، بل هو عقل متناه لم تبلغ قدراته فى طريق تعقلها اكثر من مرحلة أولية جدا . انه صنعه مما ظهر له فى

مرحلة التجربة النفسية البحتة الاكثر من ذلك اولية ، اى من الالوان والأصوات وما شابه ذلك · وأعرف أن قراء كثيرين سيدفعهم اخلاصهم لنحل ميتافزيقية شائعة فى الوقت الحالى الى الرغبة فى انكار هذا الكلام، وقد تبدو من الحصافة مراعاة اعتراضاتهم التى تعد امورا مالوفة الى ابعد حد ، على أن يتم رفضها بعد ذلك ، وهو ما سوف يكون أمرا هينا للغاية· ولكننى لن أفعل ذلك · فانا لا اكتب لهداية الآخرين ، بل للافصاح عما أعتقد · فاذا اعتقد اى قارىء ان معرفته أفضل ، كان الأنسب له هو متابعة اتجاهاته الفكرية بدلا من محاولة اتباع اتجاهاتى ·

وموجز القول ، اذا تاملنا التجربة الاستاطيقية وفقا لنظرة نميز فيها الفعل النظرى من الفعل العملى ، فسنرى أنها تظهر خصائص من كلا النوعين· ففيها تتمثل معرفة الانسان لنفسه ومعرفته بعالمه · ولا تمايز قد حدث بعد فى هذه التجربة بين العارف والمعروف · ولذا فان العالم يعد تعبيرا للنفس ، والعالم عبارة عن لغة معناها هو التجربة الانفعالية التى تتالف منها النفس · والنفس تتالف من انفعالات لا يمكن أن تعرف الا عند التعبير عنها فى اللغة التى هى عبارة عن العالم · والتجربة الاستاطيقية تدل كذلك على قيام الانسان بصنع ذاته وصنع عالمه · فالذات التى كانت فى الأصل نفسا قد أعيد صنعها فى شكل الوعى ، والعالم الذى كان محسوسات فطرية قد أعيد صنعه فى شكل اللغة ، أو فى صورة محسوسات حولت الى خيالات وعيشت بانفعالات لها دلالة ، ومن ثم تكون الخطوة المتقدمة التى خطتها التجربة من المرحلة النفسية الى مرحلة الوعى ، وما يحدث فيها هو الانجاز الذى يتميز به الفن) خطوة الى الأمام فى كل من الناحيتين النظرية والعملية . وان كانت خطوة واحدة فقط وليست خطوتين ·

٣ ـ الفن والفهم

الفن فى أصله لا يحتوى على أى شىء يرجع الى الفهم · وهو فى جرهره فعل نبلغ بوساطته الوعى بانفعالاتنا · وثمة انفعالات موجودة عندنا ولكننا لم نصبح على وعى بها بعد ، اذ انها فى مستوى التجربة النفسية · ومن هنا يصادف الفن فى التجربة النفسية البحتة حالات من النوع الذى يتناوله اساسا ، ومشكلات من نوع يعد حلها مهمته الأساسية·

وقد تبدو هذه المشكلة ليست مجرد مشكلة من المشكلات التى وجد الفن لحلها ، بل هى المشكلة الوحيدة التى يستطيع الفن حلها . وبعبارة أخرى ، قد يبدو أن الانفعالات النفسية هى الانفعالات الوحيدة التى يستطيع الفن التعبير عنها . اذ ان كل الانفعالات الأخرى تتولد فى مستويات من التجربة لاحقة لانبعاث الوعى ، ومن ثم (قد يعتقد) بأن الوعى سيكتشفها ويعيها . فهى تولد - كما يبدو - على ضوء الوعى ، ولها تعبيرات جاهزة لها من يوم ولادتها ، ومن ثم فان التعبير عنهـــا بوساطة الأعمال الفنيـــة أمر لامبرر له .

وما يترتب منطقيا على هذه الحجة هو الا يحتوى موضـــوع اى عمل فنى - ان كان عملا فنيا حقا - على اى شىء من صنع الفهم . وهذا ليس هو ما قلته فى أول جملة فى هذا القسم ، لأن هذا الكلام يعنى خلو الفن من أى شىء يرجع الى الفهم ، كما أنه يعنى ان أى أنواع معينة من الأعمال الفنية تحتوى على الكثير من الأشياء التى ترجع الى الفهم ، انما تتضمنها لا باعتبارها أعمالا فنية ، بل باعتبارها أعمالا من نوع معين ، أى باعتبارها تعبر عن انفعالات من نوع معين ، أى انفعالات لاتنبعث الا بوصفها شحنات انفعالية لأفعال فكرية .

فى هذه الحالة لدينا احتمالان . اما القول باقتصار استقاء موضوع العمل الفنى (الانفعال الذى يعبر عنه) من المستوى النفسى للتجربة ، على أساس أنه المستوى الأوحد الذى توجد فيه اية تجارب لسنا على وعى بها ، أو القول بأن العمل الفنى قد يتضمن كذلك عناصر مأخوذة من مستويات أخرى . وفى هذه الحالة ، فان هذه المستويات ستحتوى كذلك على عناصر لن نعيها حتى نهتدى الى تعبير عنها .

ولو أمكن النظر الى هذين الاحتمالين على ضوء السؤال الآتى وهو ما الانفعالات التى يعبر عنهـــا بالفعل العمل الفنى من النوع الأول وما التى يعبر عنها أى عمل من النـــوع الثـــانى ، لتعذر التشكك - فيما أعتقد - فى صحة الاحتمال الثانى . ولو اننا فحصنا أى عمل فنى ، نختاره كما نشاء ، وتأملنا الانفعالات التى يقوم بالتعبير عنها فسنرى أنها تتضمن بعضا من الانفعالات الفكرية ، التى لا تعد أقل هذه الانفعالات أهمية . والمقصود بالانفعالات الفكرية هو الانفعالات التى لا يمكن أن يشعر بها سوى كائن مفكر . ويتم الشعور بها فى الواقع لأن مثل هؤلاء الكائنات يستخدمون عقلهم بطرائق معينة . والشحنات الانفعالية التى تظهر فى هذه الحالة ليست شحنات خاصة بالتجربة النفسية البحتة أو خاصة بالتجربة

فى مستوى الوعى البحت ، بل هى خاصة بالتجربة الفكرية ، أو بالفكر فى أضيق معنى للكلمة ٠

ولو أننا تأملنا ، فسنرى هذا الأمر لا مفر منه ٠ فحتى لو وجد أى انفعال معين قد تزود منذ مولده بتعبيره المناسب ــ كما ذكرت ــ فلن يدل هذا القول على أى شىء خلاف أن التعبير قد تحقق بالفصـــل ، وأن تحققه لو حدث سيكون بفعل الوعى الفنى ٠ وكل انفعال حتى اذا لم يولد ويفمه ملعقة التعبير الفضية ، ستعاد ولادته على أية حال عند ولادته الثانية عندما يصبح فكرة ، اى شيئا متمايزا عن التاثير ٠ ولما كانت انفعالات المستوى الواعى والمستوى الفكرى فى التجربة أخصب بكثير من انفعالات المستوى النفسى البحت (الفصل الحادى عشر ــ ٣) ، لذا لا عجب اذا استقيت موضوعات العمل الفنى فى اغلب الأحيان من الانفعالات المنتمية الى هذين المستويين العاليين ٠

فمثلا ، لم يكن سبب ابتداع موضوع رواية يدور حول روميو وجوليت هو التجاذب الجنسى القائم بين كائنين ــ مهما كانت شـــدته ــ او انهما كائنان يتبادلان تجربة التجاذب هذه ، وعلى وعى بها ، اى انهما كائنان فى حالة عشق ، بل كان السبب هو اتصال حبهما فى نسيج واحـــد ، بموقف اجتماعى وسياسى معقد ، وتوقف هذا الحب بفعل التوتر الذى تعرض له هذا الموقف ٠ والانفعال الذى جربه شـــكسبير وعبر عنه فى الرواية لم يكن انفعالا بعث من شهوة جنسية أو من تعاطف عليها ، بل كان انفعالا منبعثا من ادراكه (الفكرى) لما يحدث عندما تصطدم العواطف على هذا الوجه بالأحوال الاجتماعية والسياسية ٠ وبالمثل ، تخيل شكسبير الملك لير ــ كما نتخيله نحن ــ لا باعتباره رجلا عجوزا يعـــانى من البرد والجوع ، بل تخيله والدا يعانى من هذه الأشياء بعد أن كانت بناته سببا فى وقوعها ٠ وبغير فكرة العائلة ، وتصورها عن طريق الفكر ، أساســا لأخلاق المجتمع ، ما كانت مأساة « لير » لتظهر الى عالم الوجود ٠ فالانفعالات التى تم التعبير عنها فى هذه الروايات اذن هى انفعالات قد انبعثت من موقف ، وهذا الموقف ما كان ليحدث هذه الانفعالات الا فى حالة ادراكه فكريا ٠

وعندما يحول الشاعر التجربة الانسانية الى شعر ، فانه لا يقوم بتنقيتها ، بأن يفصل الجوانب الفكرية ، ويبقى الجوانب الانفعالية ، ثم يعبر بعد ذلك عن هذا الشىء الذى تبقى ٠ ان ما يقوم به الشاعر هو

خلط الفكر ذاته في الانفعال ، اى أنه يفكر بطريقة معينة ثم يعبر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكر على هذه الصورة • ولقد قام دانتي مثلا بمزج فلسـفة توماس الاكويني بانفعالاته في قصيدة عبرت عن الحالة التي يشعر بها اى انسان يعتنق المذهب التوماوى (١) • وعبر الشاعر دون (وهذا هو ما جعله قريبا الى قلوبنا في العشرين او الثلاثين سنة الأخيرة) عن كيفية الشعور بالحياة في عالم زاخر بالأفكار المشتتة وبأوضاع الحياة والفكر العتيقة المهلهلة ، التي تؤدى الى تشتت النشاط الفكرى ذاته بحيث لا يظهر الا في صـورة لمحات فكرية اختفت منها كل روابط منطقية ، وهو ما جعل طابع انفعال الفكر السائد هو الاحسـاس بهذا التشتت • وتكرر التعبير عن هذه النغمة في قصـائده ، كما هو الحال في قصيدة The Glass (المرآة) . وفي صورة افكار اخلاقية ، كما هو الحال في أبياته الكثيرة التي أشاد فيها بتقلبات النفس • وعبر مستر اليوت في أعظـم قصيدة ظهرت باللغة الانجليزية في هذا القرن عن فكرته الخاصة بتدهور حضارتنا (وهي ليست فكرته وحده) ، التي تتجلى في مظاهر خارجية مثل تصدع الأوضاع الاجتماعية ، وباطنيـا فيما يظهر من تبلد ينابيع الانفعال بالحياة •

ولا اقصد بذلك ان لكل شاعر مذهبا فلسفيا ، تفسره أشعاره • والسبب الذى يدفعني الى رفض هذا القول ليس مجرد كونه غير صحيح ، بل لأنه ربما كان مضللا • فالمذهب الفلسفي في اعتقاد اغلب الناس هو مجموعة من الأفكار التي ابتكرها احـد الفلاسفة بمفرده بقصد محاولة ارجاع كل تجاربه الى أساس من ابتكاره • مثل هذه المزاعم لا أعتقد في صحتها • وما أصادفه في كتـابات أى فيلسوف بالذات لا يمت الى هذا الكلام بصلة • فالمذهب الذى يجيء به الفيلسوف أقرب الى سلسـلة من محاولات التفكير التي تمد أكثر وضوحا وتوافقا من افكار معاصريه في نواح مألوفة الى حد ما •

والشعراء يشاركون في سبيل التفكير هذه ، ويعبرون عنهـا في أشعارهم • فكيف اذن تختلف تعابيرهم الشعرية عن تعابير الفلاسفة ؟ • والاختلاف لا يدور في الحقيقة — ان كانت هذه حقيقة — حول استخدام الشاعر كلاما موزونا مقفى في كتاباته وكلامه ، بينما يكتب الفيلسـوف كلاما منثورا • فهناك فلاسفة قد كتبوا شعرا ومع ذلك فلا يصح اعتبارهم

(١) أو اى وصف آخر قد توصف به فلسفته التي لم تتبع مذهب توماس الاكويني تبعية كاملة •

شعراء ، وثمة فنانون يعيشون في الخيال وقد كتبوا نثرا ، ومع هذا فقد ظلوا شعراء . والاختلاف بعيد عن اية تفرقة مزعومة بين « الاستخدام العاطفى للغة » والاستخدام « العلمى » لها . فلقد رأينا فى أحد الفصول السابقة أن اية تفرقة من هذا النوع امر وهمى . والخلاف لا يدور حول التفرقة بين اللغة عند تعبيرها عن الانفعال واللغة عند تعبيرها عن الفكر . اذ ان اللغة كلها تعبر عن الانفعال . وهو لايدور كذلك حول الاختلاف بين اللغة فى صورتها الأصلية باعتبارها تعبر عن انفعالات الوعى واللغة بعد صبغها بصبغة الفكر . فكما رأينا وشيكا ، ليس ثمة ما يحول دون تعبير الشاعر عن انفعالات الفكر . والأمر على نقيض ذلك ، اذ انه يعبر عن هذه الانفعالات عادة .

ولن نكون قد اقتربنا من الاهتداء الى اية تفرقة مرضية ، لو اننا تصورنا الشاعر مجرد انسان يتخيل نفسه قائما بتصور افكار لو انه كان فيلسوفا لتحمس فى تقبلها ، أو رفضها . وما من شك فى وجود أناس اطلق عليهم اسم الفنانين ، قد جعلوا لأنفسهم طابعا دراميا ، وبدوا فلاسفة وهميين . يتظاهرون باتباع أفكار لم يفهموها فى الواقع . ولكن هؤلاء الناس لم يكونوا فنانين بحق . فهم لا ينتمون الى العالم الاستاطيقى الخاص بالتجربة الخيالية ، بل ينتمون الى عالم استاطيقى زائف قائم على الوهم . فهم على عكس دانتى مثلا الذى كان مخلصا فى تحمسه لمذهب التوماوية . ومن بين المهام الملقاة على عاتق الفيلسوف تناول اتجاهات لا يلزم قبوله لها او رفضها ، وتأملها ، على سبيل الافتراض . فهو يقبلها مؤقتا « لمقتضيات المناقشة » ، أى لكى يكتشف ما تتضمنه .

ومن وسائل التفرقة التى تبشر بنتيجة افضل ، التمييز بين عرض الفكرة ، ومناقشتها ، باعتبارهما يمثلان جانبا ساكنا ، وجانبا ديناميا للفكر . فلم تكن مهمة القديس توما الاكوينى هى تفسير مذهب التوماوية ، بل كانت الاهتداء اليه ، اى اقامة براهين تهدف الى نقد الآراء الفلسفية الأخرى ، وعن طريق هذا النقد يهتدى ـ كما يهتدى قراؤه ـ الى رأى يأمل أن يكون مرضيا . ومنذ اخترع فيثاغورس كلمة فلسفة (كما يقال لنا) وجعل هذه الكلمة تدل على ان الفيلسوف ليس صاحب حكمة ، بل هو انسان يتوق لبلوغها ، وطلاب الفلسفة يعتقدون ان مهمتهم ليست اتباع نظرة او اخرى ، بل بلوغ نظرة لم يتم الاهتداء اليها بعد ، اى أن مهمتهم تنصب على جهد الفكر ومخاطراته ، لا على الاحاطة بنتائجه . وما يحاول ان يعبر عنه اى فيلسوف حق (باعتباره مختلفا عن أستاذ

فلسفة يعلم الطلبة لاغراض الامتحان) عندما يكتب هو التجـــربة التى جيلدفها خلال هذه المخاطرة ، بحيث تبدو النظريات والمذاهب مجرد أحداث عابرة خلال الرحلة . وعند الشاعر يغلب الظن أنه لا وجود لديناميةٍ فى التفكير من هذا النوع . فهو يلقى نفسه مزودا ـ كما يمكن القول ـ بافكار معينة ، ثم يقوم بالتعبير عن حالة الشعور بالتزود بهذه الأفكار . ويمكن اذن وصف الشعر عندما يصدر من مفكر ويوجه الى جمهور من المفكرين بأنه قد عبر عن انفعال فكرى اعتمد على التفكير بطريقة معينة ، فى حين أن الفلسفة هى الانفعال الفكرى القائم على محاولة التفكير بطريقة أفضل .

ولا أعرف طريقة أخرى اتبعها فى التفرقة بين الاثنين بوصفهما نوعين من الانشاء الأدبى . اللهم الا اذا استعضت عن الفلسفة الحقة فلســفة زائفة (أو الشعر الزائف بالشعر أو بكليهما) ، او اتبعت تفرقة اعرف أنها باطلة . على أنه من الواجب أن أقرر أن التفرقة التى اتبعتها كانت مفتعلة وعفوية . فلا ارى سببا يحول دون قيام التجربة الفكرية الخاصة بانشاء النظرة الفلسفية ، أو نقدها ، بتزويد الشاعر بموضوع ، لايقل خصبا عن مجرد اعتناق فكرة ، أو اتباعها . وأنا واثق أن أى فيلسوف قد عبر عن تجربة اعتمدت على تنمية احدى النظريات دون أن يوضـــح لنفسه ولقرائه ما النظرية التى قام بتنميتها ، لن يكون قد أنجز أكثر من نصف عمله . وبناء على ذلك تكون التفرقة ـ فيما يبدو ـ بين الكتابة الفلسفية والكتابة الشعرية أو الكتابة الفنية (وما ذكرته ينطبق بالمثل على الكتابة التاريخية والعلمية) اما وهمية كلية ، أو هى لاتنطبق الا على الاختلاف بين الكتابة الفلسفية الرديئة والكتابة الشعرية الجيدة ، أو بين الكتابة الشعرية الرديئة وبين الكتابة الفلسفية الجيدة ، أو بين الكتابة الرديئة وبين الكتابة الشعرية الرديئة . فالفلسفة الجيدة والشعر الجيد ليسا نوعين مختلفين من الكتابة ، بل هما نوع واحد . فكلاهما كتابة جيدة لا غير . وفى حالة امتيازهما بالجودة فانهما سيلتقيان من ناحية الأسلوب والشكل الأدبى . وحتى اذا اتصف كل منهما بالجودة التى من الواجب اتصافه بها فى مجاله ، فستتلاشى هذه التفرقة . .

وقد تبدو فى هذا الكلام مفارقة ، وهى مفارقة لاترجع الا الى اننا قد ورثنا تقليدا مرذولا من القرن التاسع عشر المنصرم ، يتصور الفنان نفسه تبعا له وكأنه منعزل عن أحوال عصره ونشاطه . فهو يتصور نفسه أحد أفراد زمرة لايهمها شىء خلاف أن الفن للفن . وفى نظر الكتـــاب الذين يعانون من هذا الوهم (وهو وهم قد انبعث كما بينت فى فصل سابق من تصور الفن على أنه ترفيه) يبدو أن هناك أسلوبا فنيا فى الكتابة مختلفا

غاية الاختلاف عن الأسلوب اللافني الذي يتبعه العلماء والفلاسفة ، وغيرهم من الخارجين عن هذه الزمرة . الا أنه بمجرد ادراك أن الفن واللغة شيء واحد ستتلاشى هذه التفرقة . فلا وجود لما يدعى بالكتابة اللافنية ، اللهم الا اذا كان المقصود بذلك هو الكتابة الرديئة . ولن يوجد كذلك ما يدعى بالكتابة الفنية ، فثمة كتابة فحسب .

فاذا عبرنا عن ذلك بلغة عملية قلنا اننا اعتدنا الظن بأن الكاتب ينبغي أن يتبع احدى طائفتين . فهو اما أن يكون كاتبا « بحتا » يعنى باجادة الكتابة بقدر استطاعته ، وفي هذه الحالة يسمى أديبا . أو ان يكون الكاتب كاتبا تطبيقيا (اذا اتبعنا التفرقة القديمـــة بين العلوم البحتة والعلوم التطبيقية) يعنى بالتعبير عن أفكار محددة معينة ، ويتوق الى كفاية الاجادة في الكتابة حتى ينجح في توضيح أفكاره ، ولا يرغب القيام بما هو أكثر من ذلك . واذا أريد للأدب الازدهار في المستقبل ، يتحتم القضاء على هذه التفرقة ، اذ ينبغي أن يختصب كل من هذين المثالين الآخر . فمن الواجب ان يتعلم العالم والمؤرخ والفيلسوف مثلما يتعلم الأديب ، كيف يكتبون في أفضل صور للكتابة . ويتحتم كذلك أن يتعلم الأديب مثلما يتعلم العالم واقرانه بحيث يستطيع الالمام بطريقة شرح الموضوع ، بدلا من قيامه بمجرد استعراض انشائي للأسلوب . فالموضوع بغير أسلوب ضرب من الفوضى ، والأسلوب بغير موضـــوع ينم على السطحية . والفن يعني الجمع بين كل من الأسلوب والموضوع .

الفصل الرابع عشر

الفنــــان والمجتمع

١ ـ التجسيم

العمل الفني ـ كما رأينا ـ ليس جسما ، أو شــــيئا يدرك حسيا ، بل هو فعل يقوم به الفنان . وهو ليس فعلا صادرا عن « جسمه » أو عن طبيعته الحسية ، بل هو فعل قد صدر عن وعيه . ومن هذا البيان تنبعث مشكلة خاصة بصلة الفنان بجمهوره .

ويبدو قيام الفنان بتوصيل تجربتـــه الى الآخرين جانبا عاديا من عمله . ولكى يتحقق ذلك ينبغى أن تتوفر له سبل للاتصال بهم . وهذه السبل عبارة عن أجسام وأشياء يمـكن ادراكها حسيا كاللوحة المرسومة . أو الحجر المنحوت ، أو الأوراق المكتوبة ، وما شابه ذلك .

وتبعا لما تقوله النظرية التقنية فى الفن ، كل هذه الأمــور بسيطة للغاية . فالفنان لن يكون فنانا الا اذا أمكنه النجاح في التأثير فى جمهوره فى نواح معينة . واللوحة المرسومة ، أو ما شابهها ، هي الوسيلة التى يستخدمها لتحقيق هذه الغاية . فاللوحة المرسومة هى فى الواقع العمل الفنى ، اى أن العمل الفنى هو جسم وشيء يدرك حسيا . وما يجعله جديرا باســم العمل الفنى هو قدرته على احداث الأثر المطلوب فيمن يتذوقونه ، ومن ثم تكون صلة الفنان بجمهوره أمرا أساسيا فى اعتباره فنانا .

ووفقا لنظرية الفن التى تم شرحها فى هذا الكتاب ، تبدو هذه الصلة بجمهور المتذوقين لأول وهلة أمرا غير جوهرى . اذ تبدو أنها قد اختفت

تماما من نطاق الفن بالمعنى الذى أشرنا اليه . ولو بقيت هذه الصلة ، فانها لن ترجع الى اعتبارات استاطيقية ، بل ستترد الى اعتبارات من نوع آخر . اذ ان الفن فى هذه النظرية تعبير عن الانفعال ، او لغة . واللغة بهذا المعنى لا يلزم أن تكون موجهة لأحد . ولذا فان الفنان بهذا المعنى هو شخص يتكلم أو يعبر عن نفسه ، ولا يعتمد تعبيره بأية حال على اى عون من جمهوره ، كما انه لايتطلبه . وهذا الجمهور ـ فيما يبدو ـ لن يتألف فى أفضل الأحوال الا من أناس يسمح لهم الفنان بالاستماع اليه عرضا عندما يفصح عن نفسه . وسواء استمع احد اليه عرضا أو لا ، فان هذا لن يؤثر البتة فى حقيقة قيامه بالتعبير عن انفعالات ، وفى حقيقة انجـــازه عملا استحق من أجله أن يوصف بأنه فنان .

واذا ابتغينا زيادة الافصاح عن هذه النظرة وجب علينا أن نتساءل بعد ذلك عن سبب قيام الفنان ببذل قصارى جهده (وهو أمر مسلم بأنه يفعله فى الأحوال العـادية) للاتصـــال بجمهور ما . وتبعا لهذا الفرض ، تكون دوافعه غير استاطيقية ، فهو لا يفعل ذلك خشية اعتبــــار تجربته الاستاطيقية غير كاملة . ولكن ليس ثمة حاجة لأن تكون الدوافع على الدوام من نوع واحد . فهو فى بعض الأحوال يفعل ذلك بسبب رغبته ـ بوصفه كائنا اخلاقيا ـ فى مشاركة الآخرين تجربة يراها ذات قيمة . وفى أحوال اخرى ، فانه يفعل ذلك بسبب حاجته الى الكسب . وبعبارة اخرى ، يتصل الفنان بجمهوره باعتباره اما مروجا للتجربة الاستاطيقية ، أو بائع سلعة هى التجربة الاستاطيقية .

لأول وهلة تبدو هذه النظرية متضمنة ـ كمـا قلت ـ فى النظرية القائلة بان الفن تعبير . ومن الناحية الفعلية ثمة تعارض بينها وبين هذه النظرية . انها من مخلفات النظرية التقنية . اذ أن ما يروج له الفنان ، او يبيعه سلعة ، ليس تجربة استاطيقية ، بل هو جسم ما ، أو شيء يمكن ادراكه حسيا ، مثل اللوحات المرسومة والأحجار المنحوتة ، وما شـابه ذلك . وهذه الأشياء يتم تبادلها ـ كما يفترض ـ باعتبارها ذات قدرة على استحضار تجارب استاطيقية معينة فى الشخص الذى يتأملها . ويفترض بعد ذلك بان المتذوق لن يستمتع بهذه التجارب باتباع اية طريقة أخرى ؛ انها ـ كما يمكن القول ـ وسائل ، أو وسائل لا غنى عنها لاستمتاعه بهذه التجارب . وهذا هو ما تقوله النظرية التقنية فى الفن .

بهذا الكلام نكون فى الواقع قد افترضنا نظريتين مختلفتين للتجربة الإستاطيقية . احداهما خاصة بالفنان ، والأخرى خاصـــة بالمتذوقين .

فالتجربة الاستاطيقية في ذاتها - كما افترضنا - هي في كلا الحالتين تجربة باطنية خالصة ، تتحقق بحذافيرها في عقل الشخص الذي يستمتع بها . على أنه يفترض اتصال هذه التجربة الباطنية بالجسم أو الشيء الخارجي على نحوين : (أ) فمن ناحية الفنان ، التجربة الباطنية يمكن تجسيمها (تقديمها في صورة خارجية) أو تحويلها الى شيء يدرك ادراكا حسيا ، وان لم يوجد أي سبب جوهري يحتم حدوث ذلك . (ب) من ناحية المتذوقين ، هناك عملية عكسية . فان التجـربة الخارجيـة تجيء أولا ، ثم تحول هذه التجربة الى تجربة باطنية هي وحدها التي تعد استاطيقية . ولكن اذا كانت الصلة بين التجربة الخارجية والتجربة الباطنية صـلة عرضية وعابرة في (أ) ، فكيف أصبحت ضرورية في (ب) ؟ واذا كان جسم العمل الفني أو ما يدرك حسيا فيه غير ضروري للتجربة الاستاطيقية في حالة الفنان ، فلماذا يعد ضروريا لها في حالة المتذوقين ؟ . واذا كانت لا تعود بأية فائدة على أحد الطرفين ، فكيف تعود بالنفع من أية جهة على الطرف الآخر ؟ . أما أكثر هذه الاعتراضـات جدية ، فهو التساؤل بانه لو كانت التجربة الاستاطيقية عند الفنان شيئا مستقلا عن مثل هذه الأشياء الخارجية ، ولكنها عند المتذوقين شيء يعتمد عليـه ومستمد من تأملها ، فكيف اصبحت تجربة واحدة في الحالتين وكيف تتحقق الصلة بينهما ؟ .

ان النظرة الخاصة بصلة الفنان بجمهوره التي عرضنـاها في هذا القسم من الفصـل قد جمعت بين نظرية تقنية في الفن - عند كلامها عن جمهور المتذوقين - ونظرية غير تقنية أو تعبيرية - عند كلامها عن الفنان - وبذلك أصبحت متناقضـة مع نفسها . ولكن الخطـأ أعمق من ذلك . ولو أنه تم ادراك ما تضمنته النظرية التعبيرية عن الفنان ادراكا كاملا ، لما بدت ثمة حاجة للرجوع الى النظرية التقنية لمناقشـة صلته بجمهوره . فمشكلتنا الأولى اذن تخص الفنـان . فعلينـا أن نسـال : ما الصلة القائمة بين تجربة الفنان - وفقا للنظرية التي سبق قيامنا بعرضها وتوجيه النقد اليها - واللوحة المرسـومة والحجر المنحوت وما شابه ذلك ، أي بالأشياء التي « جسم » فيها تجربته الاستاطيقية ؟ .

٢ - التصوير والرؤية

للفنان الذي يجلس في حضرة موضوع ويبدأ في الرسم ، يكون بوجه عام - مثل اي انسان آخر يقوم بفعل أي شيء - مدفوعا ببواعث شـديدة الاختلاط . واذا لم يتمكن من الاجابة ببساطة واقتضاب عن سؤال مثل : « لماذا تقوم برسم هذا الموضوع ؟ » فان هذا لا يرجع الى انه ليس فيلسوفا

ولم يعتد تحليل أفعاله ، بل يرجع الى عدم وجود اجابة مقتضبة بسيطة عنده . ولكى يجاب عن هذا السؤال ، ينبغى ان نحدده أكثر من ذلك .

ولن يكون تساؤلنا خاصا بما جعله رساما أو دفعه الى ان يظل كذلك . فيكفينا ان نفترض أنه رسام . ولن نتساءل لماذا اختار هذا الموضوع ، بل سنفترض ان الموضوع قد تم اختياره . ولن نسال عما تعنيه خطوطه الأولية التى رسمها ، فسنفترض انه لن يستطيع تقرير ذلك الى ان ينتهى الرسم . ولن نسأله هل حصل على تجربة استاطيقية عندما نظر الى موضوعه ، اذ اننا سنفترض أنه لن يقوم بالرسم الا اذا حصل على هذه التجربة . وما سنسأله عنه هو طبيعة الصلة القائمة بين حصوله على تجربة استاطيقية عند رؤيته للموضوع ، وقيامه برسمه . فالسؤال الذى سنوجهه اليه اذن هو : « هل تقوم برسم هذا الموضوع لكى تمكن الآخرين (وأنت من بينهم فى مناسبة مستقبلة) من الاستمتاع بتجربة استاطيقية ليس بامكانك الحصول عليها مكتملة بمجرد النظر الى الموضوع ذاته ، أم انك ترسم هذا الموضوع لأن التجربة ذاتها لاتنمو أو تحدد نفسها فى عقلك الا اثناء قيامك بالرسم ؟ » .

واى فنان قد فهم الكلمات التى يتألف منها سؤالنا سوف يجيب على الفور وبكل تأكيد : « الاحتمال الثانى بالطبع » . ولو شعر بميل الى الكلام ربما واصل كلامه قائلا : « ان المرء يرسم الشىء لكى يراه » . ولن يصدق هذا الكلام بطبيعة الحال أولئك الذين لايرسمون ، لأنه يتضمن اهانة بالغة لهم - فهم يميلون الى التوهم بأن أى انسان — أو على الأقل أى انسان على جانب من العقل والذوق مثلهم — لايختلف فى قدرته على الرؤية عن الفنان ، وأن ما يتميز به الفنان هو ما لديه من الملم تقنى برسم ما يرى. ولكن هذا محض هراء . فلا جدال فى أنك ترى شيئا ما فى الموضوع الذى تنوى رسمه قبل أن تبدأ فى الرسم (وان كان تقرير القدر الذى باستطاعتك رؤيته اذا لم تكن رساما بالفعل مسالة عسيرة) وهذا بغير شك هو الذى يحثك على بدء الرسم . غير انه لن يدرك غير الشخص صاحب التجربة فى الرسم — أو الرسم باجادة — مدى ضآلة هذا القدر بالقياس بما ستتيسر لك رؤيته فى هذا الموضوع كلما ازداد تقدمك فى الرسم . (واذا كنت لا تحسن الرسم ، فان هذا لن يحدث بالطبع . لأن رسمك الردىء سيكون عقبة بينك وبين الموضوع) . ولن ترى سوى الشخبطة التى قمت بها . أما الرسام البارع — وأى رسام بارع سيقول لك الشىء نفسه — فيرسم الأشياء لأنه لن يعرف كيف تبدو الا بعد أن يكون قد رسمها » .

وقبل رفض هذه الملاحظـــات ، باعتبارها دالة على غرور محترفى الرسم ، علينا أن نراعى أن الرسام عندما يتكلم عن الرؤية ، فانه لا يعنى بذلك مجرد احساس الرؤية . فهو لا يعتقد بأن الابصــــار يزداد حدة بفضل ممارسة الرسم . فالرؤية فى لغته ، لا تعنى احساسا ، بل تعنى الدراية . فهى تعنى التنبه الى ما ترى . وفضلا عن ذلك ، يتضمن فعل الدراية هذا فى كلامه التنبه الى الكثير من الاشياء غير المرئية ، كالتنبه الى بعض « القيم اللمسية » ، أو صلابة الاشياء ، وابعادها نسبيا بعضها عن بعض ، وحقائق أخرى خاصة بالمكان لايمكن ادراكها حسيا الا بعد القيام بحركات عضلية . كما أنها تتضمن ايضا دراية بأشياء مثل الدفء والبرودة والسكون والضجيج . وبعبارة أخرى ، انها دراية شاملة من النوع الذى وصفته فى الفصل السابع (٦) بأنه تجربة خيالية شاملة .

فما يقوله اذن الرسام الذى أشرنا اليـــه ينتهى الى ما يأتى : ان الصورة المرسومة لا يتم انتاجها بواسطة فعل يشرع الرسام فى القيام به عندما يكون فعله الاستاطيقى قد اكتمل بالفعل ، وذلك لكى يحقق بواسطتها غاية غير استاطيقية . كما أن الصورة المرسومة لا يتم انتاجها بوساطة فعل سابق للفعل الاستاطيقى باعتباره واسطة لبلوغ التجربة الاستاطيقية . ان انتاجها يتم اعتمادا على فعل مرتبط بنحو أو آخر بتقدم هذه التجربة ذاتها . والفعلان ليسا متماثلين . والرسام يميزهما بتسمية احدهمـــا « بالرسم » والآخر « بالرؤية » . ولكنهما يرتبطان بعضهما ببعض على نحو ما بحيث انه يؤكد لنا ان كلا منهما يعد شرطا لوجود الآخر . فلن يحسن الرؤية الا من يحسن الرسم . وعلى العكس (كما سيخبرنا وهو على ثقة مماثلة لو سألناه عن ذلك) لن يحسن الرســـم الا من أحسن الرؤية . ولا وجود لأية مشكلة خاصة « بتجسيم » اية تجربة باطنية تعد كاملة فى ذاتها وبذاتها . فثمة تجربتان : تجربة باطنية أو خيالية تدعى بالرؤية ، وتجربة خارجية أو تجسيمية تسمى بالرسم . ولا انفصــال بين هاتين التجربتين فى نظر الرسام . فهما تكونان تجربة واحدة مفردة لا تنقسم يمكن وصفها بأنها الرسم بتخيل .

٣ ـ جسم « العمل الفنى »

فى القسم السابق اكتفينا بالنظـــر فى أقوال الرســام ـ ولسنا بحاجة الى التنويه بأنه ليس شخصية خيالية ـ عن الصلة بين التجربة الاستاطيقية الباطنية والفعل الخارجى الخاص بالرسم ، وعلينا الآن ان ننظر فى العلاقة بين هذه الأقوال والنظرية العامة للفن التى تم عرضها فى هذا الكتاب .

ولقد سبق القول فى الفصل السابع بأن العمل الفنى بالمعنى الحق للكلمة ليس « أداة » ، أى أنه ليس جسما أو مدركا حسيا يصنعه الفنان ، بل هو شيء موجود فى رأس الفنان وحده ، أى هو مخلوق من عمل خياله . وهو ليس تجربة خيالية مرئية أو سمعية فحسب ، بل تجـربة خيالية شاملة . وبناء على ذلك لاتعد اللوحة المرسومة عملا فنيا بالمعنى الصحيح للكلمة . وآمل الا يكون هناك قارىء لم ينتبه انتباها كافيا الى ذلك بحيث يتصور أن هذه الفكرة قد نسيت فى القسم السابق ، او انكرت . فلم يكن الكلام الذى سبق الافصاح عنه هو ان الرسم عمل فنى ـ وهو ما لا يختلف عن القول بأن الفعل الاستاطيقى للرسام مماثل لعملية الرسم ـ بل كان المعنى هو أن انتاج الرسم مرتبط برباط ضرورى بالفعل الاستاطيقى ، اى بابداع التجربة الخيالية التى هى العمل الفنى . وما نتساءل عنه الآن هو : هل ينبغى بحق تبعا لنظريتنا وجود مثل هذه الصلة ؟ .

ولن يستطاع الاجابة عن هـذا السؤال الا على ضوء نظرية عامة فى الخيال واللغة . ولقد سبق القول فى الكتاب الثانى بوجود تمايز بين المستويات المختلفة للتجربة ، وأسمينا مستويين منهما على التعاقب بالمستوى النفسى وبمستوى الوعى . وكل مستوى ـ كمـا قيل ـ يعتمد فى وجوده على وجود المستوى الأدنى منه ، لا بمعنى استبعاد ما هو أدنى بعد بلوغ ما هو أعلى ، بل بمعنى وجود صلة بين الأدنى والأعلى مماثلة الى حد ما للصلة بين الخامة واى شىء صنع منها بعـد فرض شكل جديد عليها . فالأعلى اذن يحتوى على الادنى متضمنا فيه باعتبـاره مادته ، كما يحتوى على الأسس التى تنظم هذه المادة وفقا لها ، كما يمكن القول ، وبعد اعادة التنظيم هذه تتعدل حالة الأدنى فى نواح معينة . فمثلا النقلة من المستوى النفسى الى المستوى الواعى تسـتلزم تحـول التأثيرات ـ او المكونات التى تتكون منها التجربة الحسية ـ الى افكار ، أو تحول التجربة الحسية الى تجربة خيالية (بمعنى آخر) . وما يحول التأثيرات الى أفكار ، او يحول الاحساس الى خيال هو فعل الدراية او الوعى (١) .

ولو كان ذلك لما كانت هناك أفكار بغير تأثيرات ، لأن كل فكرة هى تأثير قد حوله الوعى الى فكرة . فالتأثير الذى « استمدت » منه الفكرة ـ كما ذكر هيوم ـ ليس تأثيرا مضى وانحط بمضى الزمن واصـبح فكرة ، بل هو تأثير موجود فى الحاضر ، قد رقيت مرتبته ، فاصبح فكرة بفعل الوعى . وحيثما توجـد فكرة أو تجـربة خيالية ، فهنـاك العنصران

(١) انظر الفصل العاشر ، وعلى الاخص ٤ ، ٥ ، و ٦ لمتابعة كل هذه المسائل .

الآتيان : (١) ـ تأثير او تجربة حسية مطابقة لها · (٢) ـ فعل وعي يقوم بتحويل هذا التأثير الى فكرة · وعنـدما يقـال ان التأثير مطابق للفكرة ، فان المقصود هو أن التأثير قد تحول الى فكرة بفضـل الوعي ، ولا شيء آخر ·

ومن ثم فاننا نستخلص هذه النتيجة : ان كل تجـربة خيالية هي تجربة حسية قد رفعت الى المستوى الخيالي بواسطة فعل الوعي ، أو ان كل تجربة خيالية عبـارة عن تجـربة حسية بالاضافة الى الوعي بهذه التجربة · ومن هذا يتضح أن التجربة الاستاطيقية تجربة خيالية · فهي خيالية قلبا وقالبا ، اذ انها لا تتضمن اى مكونات ليست خيالية · والقدرة الوحيدة التى تستطيع احداثها هي قدرة وعي صاحب التجربة · ولكنها لاتتولد من العدم · فبوصفها تجربة خيالية ، فانها تعتمد في وجودها على تجربة حسية مناظرة · ومعنى أنها تعتمد في وجودها على هذه التجربة الحسية ، ليس انها لاحقة بها ، بل انها تتولد بوساطة الفعل الذى يحول التجربة الحسية الى تجربة خيالية · فلا حاجة لوجود التجربة الحسية ذاتها في البداية · فهي قد توجد تحت سمع الوعي وبصره ـ كما يمكن القول ـ بحيث انها تتحول بمجرد وجوده الى خيال · وبرغم كل هذا ، فهنـاك تمايز على الدوام بين الشيء القائم بالتحويل (الوعي) ، والشيء المحول (الاحساس) والشيء الذى يتحول اليه (الخيال) ·

والجانب الذى يحدث له التحول ، أو الجانب الحسي في التجربة الاستاطيقية هو ما يدعى بالجانب الخارجي · وهو في المثل الذى قمنا ببحثه ، الفعل النفسي الفيزيائي في الصورة التى رسمها الفنان ، مثل احساسه برؤية الوان موضوعه واشكاله ، والايماءات التى شعر بها في لمسات فرشاته ، والاشكال المرئية لبقع الالوان التى تركتها هذه الايماءات على لوحة الرسم ، أو باختصار ، التجربة الحسية الكاملة (او التجربة الحسية الانفعالية بمعنى اصح) التى يصادفها الانسان عندما يشرع في الرسم · ولولا وجود هذه التجربة الحسية بالفعل لما توفر الشيء الذى يستطيع الوعي أن يولد منه التجربة الاستاطيقية التى « ستتجسم » في الصورة المرسومة ، أو « تسجل » أو « يتم التعبير عنهـا » · ولكن هذه التجربة الحسية برغم وجودها فعلا ، الا أنها لايمكن أن توجد على الاطلاق اعتمادا على ذاتها · فكل عنصر فيها يوجد بعد وعي الرسام به ، أو بالاحرى ان هذا هو ما يحدث مادام رساما مجيدا · فأولئك الذين لايجيدون الرسم وحدهم هم الذين يرسمون بغير معـرفة بما يقومون به · وهكذا فان كل عنصر في الصورة يتحول الى تجربة خيالية عند مولده · وبرغم كل هذا ،

فان التامل يفرق بين التجربة الخيالية والتجربة الحسية التى كانت الأصل الذى عملت منه على هذا الوجه،ويكتشف ان nihil est in imaginatione quod non fuerit in sensu (لا شيء في الخيال لم يسبق وجـــوده فى الاحســاس) •

فما هو الرأى اذن فى الحالة التى ينظر فيها انسان الى موضوع دون أن يرسمه ؟ • ولمثل هذا الانسان تجربة استاطيقية كذلك ، ما دامت تأثيراته تتحول الى افكار بفعل ما يقوم به خياله • على أن رسامنا اذا ادعى ان مثل هذه التجربة سوف تكون أضـــأل بكثير من تجربة من قام برسم الموضوع كان الحق بجانبه • اذ أن العناصر الحسية المتضمنة فى مجرد الرؤية ، حتى وان رضـــينا عنها ، وأفصحنا عن ذلك بالابتســـامة ، أو الايماء ، وغير ذلك ، سوف تكون بالضرورة أكثر شحا ونقصا ، وأقل تنظيما فى مجموعها من العناصر الحسية المتضمنة فى الصـــورة • وانت اذا أردت أن تنتزع اكبر قدر من التجربة ، فعليك ان تضع فيها أكبر قدر من نفسك ، وما يضعه المصور عند تجربته لأى موضوع أكبر بكثير ممن يكتفى بالنظر اليه ، هذا بالاضافة الى ما يضعه عندما يرسم الموضـــوع ، وهو ما تحقق بعد وعى كامل • فما ينتزعه الرسام من التجربة اذن هو شيء اكثر نسبيا • وهذه الزيادة تتمثل بالضرورة فى الشيء الذى اســـتطاع تجسيمه فى صورته أو تسجيله • فهو لايسجل هنـــاك تجـربة رؤيته للموضوع بغير قيامه برسمه ، بل يســـجل التجربة الأخصب ، والبعيدة الاختلاف فى نواح أخرى ، الخاصة برؤيته وبرسمه معا •

٤ ـ دور المتذوق فى الفهم

ما الذى يقصد بالقول بان الرسام « يسجل » فى صورته التجربة التى صادفها عنـد قيامه برسمها ؟ • بهذا السؤال ننتقل الى موضـــوع المتذوقين • اذ أن المتذوقين يتألفون من كل النـاس الذين تعـد هـذه « المسجلات » ذات اهمية فى نظرهم •

والمقصود هو أن الصورة عندما يراها أى انسان آخر ـ أو يراها الرسام نفسه بعد ذلك ـ فانها مستبعث عنده (ولسنا بحاجة الى التساؤل عن كيفية حدوث ذلك) تجارب حسية انفعالية ، او تجارب نفسية ؛ وهى تجارب عندما يتم رفعها من حالة التاثيرات الى حالة الافكار بواسطة وعى المتناهد ، فانها تتحول الى تجربة خيالية شاملة مماثلة لتجربة الرسام • ولا تكرر تجربة المشاهد التجربة الهزيلة نسبيا التى يحصل عليها اى

شخص يقتصر على النظر الى الموضوع · انها تكرر تجربة أخصب وأسمى تنظيما ، وهى التى يحصل عليها الشخص الذى لا يكتفى بالنظر الى الموضوع ، بل يقوم برسمه أيضا ·

ان هذا يفسر ما لاحظه الكثيرون ، وهو أننا نرى فى أية صورة جيدة بحق ، تمثل موضوعا معينا ، أكثر مما نراه فى الموضوع ذاته · وهذا يفسر أيضا سر تفضيل الكثيرين لما يدعى « بالطبيعة » أو « الحياة الحقة » على أفضل الصور · فهم يفضلون عدم الانراط فى الاطلاع على أى شىء حتى يظل ادراكهم فى مرتبة أدنى ، وأكثر طواعية ، بحيث يستطيعون الربط بين انفعالاتهم ، وما يشاهدون ، والأشياء التى يفضلونها ، أو التى ينفرون منها ، أو التى يتوهمونها · وهى أشياء غير متصلة اتصالا أصليا بالموضـــوع · وأى مصور بارع للشخصيات يستطيع فى الوقت الذى يستغرقه فى رسم أى شخص ـ بفضل شدة فاعليته وقدرته على استيعاب التأثيرات وتحويلها الى رؤيا خيالية للشخص ـ أن يرى بسهولة ما وراء المظهر الخارجى الذى يعد كافيا لخداع أى مشاهد أقل فاعلية ومثابرة · فهو يستطيع أن يكتشف فى شكل الفم أو العين أو لفتة الوجه أشياء قد ظلت مختفية أمدا طويلا · وهذه القدرة على الاستبصار ليست أمرا خافيا البتة · فكل انسان يحكم على الناس اعتمادا على التأثيرات التى يحدثها الآخرون فيه ، واعتمادا على قدرته على الوعى بهذه التأثيرات · والفنان انسان قد كرس حياته لهذه المهمة · وما يثير الدهشة هو شدة ضآلة عدد الفنانين القادرين على الكشف عن أشياء خفية · ولعل هذا يرجع الى عدم رغبة الناس فى تحقيق ذلك ، ومسايرة الفنانين لهم فى رغبتهم فى الحصول على تشابه عظيم أو على صورة لا تكشف أى جديد ، أى صـورة لا تدل الا على شعور المصور بما شعر به عند قيامه بتصوير صاحبها ·

فكيف يعرف أى انسان أن التجربة الخيالية التى ينشئها المشاهد بوساطة وعيه عن الاحساسات التى يتلقاها من الصورة قد « كررت » التجربة التى حصل عليها الرسام عندما رسمها ، أو أنها « مماثلة » لها ؟ · لقد سبقت اثارة هذا السؤال عند الكلام عن اللغة بوجـه عـام (الفصـل الحادى عشر ـ ٥) ، وكانت الاجابة هى استحالة الاهتداء الى ضمان مطلق · والضمان الوحيد الذى نستطيع أن نحصل عليه هو « ضمان تجريبى نسبى يزداد قوة شيئا فشيئا كلما تقدم الحديث ، ويعتمد على حقيقة أن أى طرف من الطرفين لا يبدو للآخر قد تكلم هراء » · والاجابة نفسها تصح هنا · فنحن لن نستطيع أن ندرك بصورة قاطعة على الاطلاق تماثل التجربة الخيالية التى نحصل عليها عند مشاهدة أى

عمل فنى مع تجربة الفنان الخيالية • وعندما يكون الفنان فنانا عظيما ، فاننا على يقين بأننا لن ندرك من المعنى الذى قصده سوى قدر يسير ناقص • على أن القول نفسه يصح فى اية حالة عندما نستمع الى أشياء يقولها آخر ، او نقرأ ما يكتبه • والفهم الجزئى الناقص والاخفاق الكامل فى الفهم امران مختلفان •

فمثلا ، من يقرأ الانشودة الاولى من جحيم دانتى ، لا يعرف ما الذى قصده دانتى بالوحوش الثلاثة (١) • ولهذا سيتساءل : هل المقصود هو الخطايا الثلاث ، أم الحكام الثلاثة (٢) أو أى شىء قد قصده دانتى ؟ • وبرغم هذه الحيرة فانه لن يعجز عن فهم الشاعر كلية • اذ ثمة جوانب كثيرة من الانشودة ، باستطاعته فهمها ، أو بعبارة أخرى تحويلها بوساطة وعيه من تاثير الى فكرة • وسوف يكون على ثقة بقدرته على ادراك كل هذه الأشياء وفقا لما قصده دانتى • وحتى « هذه الوحوش الثلاثة » فانه برغم عدم استطاعته فهمها فهما كاملا (اذ تظل هناك بعض تأثيرات ترفض بعناد أن تتحول الى فكرة) فانه يفهمها فهما جزئيا • فهو سيدرك أنها تعنى اشياء يخشاها الشاعر ، ولذا فانه يتمثل خياليا الخوف ، وان لم يعرف ، ما الذى دعاه الى هذا الخوف •

او لنرجع الى مثل من الشعر الحديث • (فقد يحسن استبعاد دانتى باعتباره رمزيا ، وعلى ذلك لن يكون من الانصاف الرجوع اليه) •ولست أعرف كم من قراء قصيدة مستر اليوت Sweeney among the Nightangales (سوينى بين البلابل) كانوا يعرفون بدقة الموقف الذى صوره الشاعر • فاننى لم أسمع اطلاقا ، او اقرا ، اية اشارة الى ذلك • فلقد ذكر اليوت أن سوينى قد نام فى مطعم وهو فى حالة حيرة لأن راهبا فى كنيسة القلب المقدس يقطن فى منزل مجاور له قد ذكره بشىء لم بعد يذكره ـ قلب مجروح • ونساء بلا ازواج ينتظرون • وبينما

---

(١) الوحوش الثلاثة التى ذكرها دانتى فى الفهدة (رمز ملذات الجسد) • والأسد (رمز الكبرياء) • والذئبة (رمز الجشع) • وترمز الوحوش الثلاثة الى الخطايا التى تبعد الانسان عن الحياة الفاضلة • وكانت الحيوانات المفترسة تربى فى العصور الوسطى فى قصور النبلاء وامام دور الحكومة • وتوجد صورة مشابهة للمعنى الذى قصد اليه دانتى فى الكتاب المقدس • راجع ص ٨٩ من الكوميديا الالهية (الجحيم) ترجمة للدكتور حسن عثمان سنة ١٩٥٩ •

(٢) يرجح الدكتور حسن عثمان انهم : البابا بونيفاتشيو الثامن وفيليب الجميل وشارل فالوا ، وان كانت المراجع كلها تشير الى ان المقصود بالوحوش هو الخطايا وحدها •

كان يغط فى نومه فى البيت الثاني من القصيدة جاءت مومس ترتدى رداء طويلا · وجلست على ركبتيه · وفى هذه اللحظة حلم بالاجابه · انها صيحة اجاممنون : « انني جريح جراحا تمزق القلب » ــ فانا أشعر بجراح قاتلة بسبب رجوعه الى الزوجة الزائفة التى هجرها · واستيقظ سويني وتمطى وضحك (وابعد الفتاة عن ركبتيه) عندما أدرك غرابة ما تصوره بعقله · فلم تكن كل من الراهبات المقنعات اللائى لا أزواج لهن والفتاة ذات الرداء التى لا زوج لها والتى تنتظر فريستها هناك مثل العنكبوت سوى كليمنسترا الزوجة الخائنة التى ألقت رداءها (أو شبكة الموت) على سيدها وطمنته ·

لقد استشهدت بهذا المثل لأننى عرفت القصيدة واستمتعت بها منذ أمد بعيد قبل أن أعرف أن هذا هو ما تعنيه · وبرغم كل هذا فقد فهمت منها قدرا كافيا جعلني أقدرها تقديرا عاليا · وانني على استعداد للاعتقاد بأن الناقد البارع الذى أدرك أن ما تصفه اليوت (liquid siftings) ليس افرازات البلابل ، بل تغريدها ، قد قدرها تقديرا عاليا كذلك ، اى أنه لم يصادف فيها اى شيء مستغلق ، كما يوحى هذا المثل (١) ·

والتجربة الخيالية المتضمنة فى العمل الفنى ليست ، تجربة كلية مغلقة · فلا معنى للتورط والقول بأن المرء اما أن يكون قادرا على فهمها (أى قادرا على جعل التجربة برمتها تجربته) أو لا يكون · فالفهم على الدوام مهمة معقدة ، وله جملة مراحل ، وكل مرحلة كاملة فى ذاتها ، وان كانت كل منها تؤدى الى المرحلة التالية لها · والمتذوق الذى يتصف بالجدية والذكاء قادر على النفاذ فى هذا الشيء المركب بالقدر الكافى ــ لو تميز العمل الفنى بجودته ــ للحصول على شيء له قيمته ، وان كان هذا لا يدعو الى الاعتقاد بأنه قد انتزع معنى العمل الفنى · اذ لا وجود لمثل هذا الشيء · والمذهب القائل بوجود كثرة من التفسيرات ، الذى ذكره القديس توما الاكوينى عند كلامه عن الكتاب المقدس ، هو مذهب سليم من حيث المبدأ · وكما بين القديس ، عيبه الوحيد هو انه لم يكن وافيا · ويصح تطبيقه على نحو أو آخر على كل لغة ·

---

(١) لم يمض سوى ايام قليلة على قراءتى الفقرة التى اشرت اليها حتى ادركت ان ما ذكره اليوت عن gloomy Orions هو شرح منقول عن ماسـاة (ديدو) لمارلو ــ وهى مأساة أخرى تدور حول امرأة لا زوج لها ·

٥ ـ الجمهور المتذوق بوصفه شريكا

يصطلع المتذوق بمهام لا حصر لها عندما يسعى للفهم ، ومحاولة اعادة بناء تجربة الفنان الخيالية بدقة في ذهنه · وليس بوسعه تحقيق ذلك الا من جانب فحسب · مثل هذا الكلام قد يدل على ان الفنان من العباقرة المتسامين الذين لا يقصدون على الدوام سوى معان بعيدة الغور ، يعجز جمهور المتذوقين من الفنانين المتواضعين عن ادراكها الا في صورة جزئية · وما من شك في أن أي فنان عظيم التباهي بنفسه يجنح الى تفسير هذه الحالة على هذا الوجه · ولكن بالامكان ذكر تفسير آخر لذلك · فالفنان عندما يقوم بانشاء عمله ، قد يراعي تعذر ادراك متذوقيه لعمله ادراكا كاملا ، ولن يبدو هؤلاء المتذوقون في نظره في هذه الحالة مقياسا يحدد له مدى فهم عمله · انما سيكون لهم دور في تحديد موضوع العمل الفني ذاته ، أو معناه · وما دام الفنان قد شعر بمشاركته للمتذوق ، فان هذا لن يعني حدوث اى تنازل من جانبه ، بل يعني أنه يرى أن مهمته ليست خاصة بالتعبير عن انفعالاته الشخصية ـ بغض النظر عن مسألة هل شعر بها أى انسان أو لا ـ بل التعبير عن انفعالات يشارك فيها المتذوقون · فبدلا من أن يتصور نفسه أحاجورا يسوق المتذوقين ـ بقدر قدرتهم على اتباعه ـ الى متاهات روحه وأركانها المظلمة ، فانه سيتصور نفسه لسان حال لمتذوقيه ، قادرا على الافصاح نيابة عنهم عن أشياء يودون الافصاح عنها ، الا أنهم لا يستطيعون الاضطلاع بذلك بغير عون · وبدلا من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجل العظيم الذى يفرض على العالم (كما قال هيجل) مهمة فهمه ، فان الفنان سوف يتصف بالتواضع الذى يجعله يفرض على نفسه مهمة فهمه للعالم ، وبذلك ييسر لنفسه فهم ذاتها ·

في هذه الحالة ، لن تكون صلته بجمهوره مجرد نتيجة عابرة من نتائج تجربته الاستاطيقية ، كما كان الحال في الموقف السابق وصفه في الفصل السابق ، بل ستكون جانبا مكملا لهذه التجربة ذاتها · ولو كان ما يحاول القيام به هو التعبير عن انفعالات لا تخصه بالذات وحده بل تخص جمهوره كذلك ، في هذه الحالة سيستطاع التأكد من نجاحه في القيام بذلك من مدى تقبل متذوقيه لما أراد الافصاح عنه · فما أفصح عنه سيكون شيئا يقوله متذوقوه على لسانه · كما ان ارتياحه لقيامه بالتعبير عما شعر به سوف يكون في الوقت نفسه ـ لو استطاع توصيل هذا التعبير اليهم ـ شعورا بالارتياح لدى هؤلاء المتذوقين لقيامه بالتعبير عما يشعرون به · وهكذا فان ما سيتحقق لن يكون مجرد اتصال بين الفنان والمتذوق ، بل مشاركة بين المتذوق والفنان ·

ولقد ورثنا تقليدا يرجع الى عهد بعيد . بدأ فى أواخر القرن الثامن عشر ، عندما ساد الاعتقاد باتصاف الفنان « بالعبقرية » ، وهو اعتقاد استمر طوال القرن التاسع عشر ، ويعد متعارضا مع الرأى الثانى الذى أشرت اليه . ولكننى قد سبق أن ذكرت أن هذا التقليد قد أصابه الوهن ؛ اذ قل نزوع الفنانين الى التباهى الذى اعتادوا عليه . وهناك عدة دلائل تدل على أنهم قد ازدادوا ميلا الى اعتبار متذوقيهم شركاء لهم ، وربما ازداد هذا الميل عما كان عليه منذ جيل مضى . ولعل ادراك الصلة بين الفنان والمتذوق على هذا الوجه قد أصبح أمرا جديرا بالمناقشة ، ولم يعد من الأمور الدالة على الحماقة .

وهناك دلائل تبرر الاعتقاد بأن مثل هذه الفكرة عن الصلة بين الفنان والمتذوق هى الفكرة الصحيحة . وكما فعلنا فى (٢) علينا أن نتأمل الحقائق . ومنها سيتضح لنا أن الفنانين ـ برغم الهالة التى أحاطوا بها أنفسهم ـ قد اعتادوا على الدوام اعتبار الناس شركاء لهم . ووفقا لما تراه النظرية التقنية فى الفن ، هذا أمر مفهوم ، من ناحية ما . فلو كان ما يرمى اليه الفنان هو اثارة انفعالات معينة فى جمهوره ، كان رفض المتذوقين الكشف عن هذه الانفعالات اثباتا لاخفاق الفنان . على أن هذه النقطة هى احدى النقاط الكثيرة التى لم تبتعد فيها النظرية التقنية كثيرا عن الحقيقة بقدر اساءتها عرضها . ولا يلزم اطلاقا أن يكون الفنان خاضعا للنظرية التقنية حتى يشعر بوجود صلة بين حسن تقبل المتذوقين ومسألة توفيقه فى القيام بعمله أو عدم توفيقه . ولقد ظهر رسامون لم يقدموا على عرض أعمالهم ، كما ظهر شعراء لم يعملوا على نشر دواوينهم ، وموسيقيون لم يحرصوا على تقديم مؤلفاتهم . غير أن من اقدموا على مثل هذا الرفض ـ بقدر ما نعلم ـ لم تكن لديهم أية مميزات عالية . اذ كانت أعمالهم مفتقرة الى الأصالة . ولهذا بدا احتفاظهم بها فى فى الكتمان أمرا غير مستغرب ، وهو أمر يتعارض مع الفن الجيد . فمن يشعر بأن لديه شيئا يتطلب الافصاح لن يكون راغبا فى الافصاح عنه علنا فحسب ، بل انه سيكون تواقا للمجاهرة به أمام الجميع ، وسوف يشعر بأنه ما لم يتم الافصاح عنه على هذا الوجه ، فانه لن يعد قد أفصح عنه اطلاقا . ولا جدال فى أن الجمهور على الدوام جمهور محدود . اذ قد لا يزيد عن قلة من الصحاب ، وقد يضم على الأكثر اناسا من القادرين على شراء الكتب ، أو استعارتها ، أو الحصول على تذاكر لدخول المسرح . ومع هذا ، فان أى فنان يعرف بأن النشر على أى نحو أمر لازم له .

ويعرف كل فنان كذلك أن تقبل المتذوقين لعمله الفنى ليس أمرا يصح عدم الاكتراث به . وهو قد يتدرب على تلقى الفشل دون أن ينبس ببنت شفة ، وعلى مواصلة عمله برغم الكساد الذى تصادفه أعماله ، وبرغم الحملات المعادية له . ومن واجبه أن يدرب نفسه على ذلك ، لو أراد انجاز أفضل أعماله . فمهما توفر من نية طيبة (بغض النظر عن خسة المعقبين وسخف القراء) فان أحدا لا يشعر بمتعة عند الكشف عن انفعالاته اللاواعية بواسطة نور الوعى . وبناء على ذلك ، يستطاع القول بان التجربة الاستاطيقية الحقة كثيرا ما تتضمن عنصرا بعيد الايلام يؤدى الى اغراء قوى فى اغلب الأحيان برفضها . والسبب الذى يجعل الفنان يشعر بأن التدرب على هذا النحو أمر شاق هو ان هذه الاخفاقات لا تؤدى الى تجريح اعتزازه بذاته فحسب ، بل تعد طعنة فى أحكامه الخاصة بسلامة العمل الفنى الذى قام به .

وهنا نصل الى لب الموضوع . فقد يفترض أن الفنان هو اقدر حكم على قيمة عمله ، كما بدا له ، وان فى حكمه الكفاية . واذا كان راضيا عنه ، فهل هناك ما يدعوه الى المبالاة بما يعتقده الآخرون ؟ . ولكن مثل هذا الرأى لا يصلح . فعلى الفنان مثل اى انسان آخر يواجه الجماهير ان يتصف بالجراة (وصفاقة) الوجه . وعليه أن ينجز أفضل ما يستطيع وأن يدعى معرفته بما فيه من اجادة . على أنه من المحتمل الا يكون أى فنان قد أصيب بالغرور الى حد انخداعه بادعاءاته كلية . فما لم ير صدى للحكم الذى قرره ، بأن هذا العمل جيد ، على وجه متذوقيه ، يجعله يسمعهم يرددون « نعم انه لجيد » ، فانه سيظل فى دهشة من أمره ، لا يستطيع أن يقرر هل قال الحقيقة أم لا . فهو يعتقد انه قد استمتع بتجربة استاطيقية أصيلة وسجلها ، فهل فعل ذلك ؟ . هل كان يعانى من فساد الوعى ؟ هل كان حكم المتذوقين عليه أفضل من حكمه على نفسه ؟ .

هذه وقائع لا أعتقد أن أحدا من الفنانين ينكرها ، الا فى حالة القلق والاضطراب الذي يدفعنا جميعا الى انكار ما نعرف أنه صحيح ، ولا نرغب في قبوله . ولو كانت هذه الوقائع حقائق فانها ستثبت أن الفنانين ــ برغم ما يذكره المنكرون ــ ينظرون الى متذوقيهم باعتبارهم شركاء معهم في محاولة الاجابة عن السؤال الآتى وهو : هل هذا العمل عمل فنى أصيل أم لا ؟ . الا أن هذه أول خطوة ، وتتبعها خطوات أخرى . فما دام هناك اعتراف بمشاركة المتذوق الى هذا الحد ، فمن الواجب الاعتراف له بما هو أكثر من ذلك .

ومهمة الفنان هي التعبير عن الانفعالات ٠ والانفعالات الوحيدة التي يستطيع التعبير عنها هي الانفعالات التي يشعر بها ، أو انفعالاته بمعنى آخر ٠ ولن يستطيع أحد أن يحكم هل عبر عنها ، سوى من شعر بها ٠ ولو كانت هذه الانفعالات خاصة به ولا تخص أحدا غيره ، فلن يوجد أحد سواه قادرا على الحكم بأنه قد عبر عنها أو لا ٠ ولو جعل لأحكام متذوقيه أية أهمية فلن يرجع هذا الا الى اعتقاده بأن الانفعالات التي حاول التعبير عنها هي انفعالات ليست خاصة به وحده ، بل يشاركه فيها المتذوقون ، والى اعتقاده بأن التعبير الذى يخصهم والذى عبر عنه (لو كان قد قام به بحق) له قيمة في نظر المتذوقين ، كما هو الحال عنده ، وبعبارة اخرى ، فانه سيضطلع بأعباء عمله الفنى لا باعتباره محاولة شخصية يقوم بها لصالحه الشخصي ، بل باعتباره عملا عاما لصالح المجتمع الذى ينتمي اليه ٠ وأي حكم ينطق به خاص بالانفعال يجب ان يبدأ باشارة مضمرة الى أن هذا الانفعال شعور جماعى وليس شعورا ذاتيا ٠ وهذا لا يعنى بالضبط ان العمل الذى اضطلع به هو عمل يخص المجتمع ٠ انه عمل فيه دعوة موجهة منه الى المجتمع لكى يشاركه فيه ٠ اذ ان مهمة هذا المجتمع باعتباره متذوقا ليس تقبل عمله تقبلا سلبيا ، بل اعادة تمثله مرة اخرى ٠ وهو لم يقدم على دعوة المتذوقين للقيام بذلك ، الا لاعتقاده بأنهم سيلبون دعوته ، أو بعبارة اخرى ، لاعتقاده انه دعاهم للقيام بما يرغبون القيام به بالفعل ٠

وفي حالة شعور الفنان بكل ذلك (وأى فنان لا يشعر بذلك لن يشعر بأى توق لنشر عمله ، او للنظر جديا فيما يقوله الناس) فانه لن يشعر به بعد اكتمال عمله الفنى فحسب ، بل سيشعر به من بداية الأمر وخلال فترة أعداده ٠ فالمتذوقون حاضرون معه على الدوام باعتبارهم يمثلون جانبا من عمله الفنى ٠ ودورهم ليس دورا متعارضا مع استاطيقية العمل الفنى ، أى دورا يفسد الاخلاص الذى يتحلى به عمله ، بالزج به في نواحى الشهرة والكسب ، بل هو دور استاطيقى يساعد على تحديد المشكلة التى سيحاول باعتباره فنانا أن يحلها ــ يعنى أية انفعالات سيقوم بالتعبير عنها ــ وعلى أى اساس سيعتمد هذا الحل ٠ من هذا يتضح أن المتذوقين الذين يشعر الفنان بمشاركتهم له قد يكونون كثرة أو قلة ، الا أنه لا يصح القول بعدم وجودهم اطلاقا ٠

٦ ـ الفردية الاستاطيقية

ادراك قيام المتذوقين بالمشاركة في العمل الفني أمر عظيم الأهمية لمستقبل كل من البحث في الاستاطيقا والفن ذاته · ويعوق هذا الادراك ، سيكولوجية فردية تقليدية ـ ذات أثر مماثل للمرآة التي تمسخ الأشياء ـ اعتدنا من خلالها رؤية العمل الفني · فنحن نعتقد أن الفنان شخصية متفردة تعتمد على نفسها وحدها في تأليف كل شيء تقوم به · فالفنان هو مؤلف الانفعالات التي يعبر عنها بوصفها انفعالاته الشخصية ، وهو مؤلف تعبيراته عن هذه الانفعالات باعتبارها تعبيرا شخصيا له · ونحن ربما نسينا ماهية هذه الأشياء التي يعبر عنها على هذا الوجه · اذ اننا نصف عمله بأنه « تعبير ذاتي » بعد اقناع أنفسنا بأن سر اتصاف آية قصيدة بالعظمة هو قيامها بالتعبير عن « شخصية عظيمة » · ولو كان للتعبير الذاتي مثل هذه الأهمية ، فان أية قيمة تنسبها الى مثل هذه القصيدة لن ترجع الى ما قامت به من تعبير عن الشاعر ، بل ستترد الى تعبيرها عما في نفوسنا ـ على سبيل المثال ما يعنيه شكسبير لنا أو تعنيه نحن لشكسبير ·

وربما أثار الملل تعداد تعقيدات اساءة الفهم التي تولدت عن هذا الهذر حول التعبير الذاتي · ولنقتصر على مثل واحد ، فقد كنا نحاول البحث عن « شكسبير الانسان » من خلال أشعاره ، ونعيد انشاء حياته ومعتقداته بالرجوع الى هذه الأشعار · وكان هذا امر ممكن ، أو كان هذا ـ لو كان ممكنا ـ سيساعدنا على تقدير أعماله · ولقد أدى هذا العمل الى انحطاط النقد الى الحضيض حتى غدا ثرثرة شخصية ، واختلط النقد بالمحاولات الاستعراضية · وما أفضل القيام به هو رفض هذا الاتجاه ، وليس سرد سيئاته ·

وبوجه عام ، هذا الرفض ليس أمرا شاقا · فان « المذهب الفردي » يتصور الانسان وكأنه الله · فهو يتصوره قوة خـــلاقة متفردة ومكتفية بذاتها ، مهمتها الوحيدة هي اظهار هويته وعرض حقيقته في آية أعمال مناسبة لها · ولكن الانسان ـ سواء أكان ذلك في فنه أم في أي شيء آخر ـ كائن متناه · فكل شيء يقوم به يتحقق بالاضافة الى أشياء أخرى مماثلة له ، فهو بوصفه فنانا يتكلم · ولكن الانسان يتكلم مثلما تعلم · فهو يتكلم اللغة التي شب على التحدث بها · والموسيقى لم يخترع مقاماته الموسيقية أو آلاته الموسيقية ، وحتى اذا أقدم على اختراع مقام موسيقى جديد أو آلة موسيقية جديدة ، فانه لن يفعل أكثر من تحوير ما تعلمه

من الآخرين . والمصور لم يخترع فكرة التصوير او الأصباغ والفرشات التى يستخدمها فى الرسم . والأمر بالمثل فى حالة أكثر الشعراء تبكيرا فى النضج . فانهم قد استمعوا الى الشعر وقرءوه قبل أن يكتبوه . وعضلا عن ذلك ، فكما توجد صلة بين كل فنان وبين الفنانين الآخرين الذين اكتسب منهم فنه ، كذلك ثمة صلة بينه وبين نفر من المتذوقين الذين يخاطبهم . والطفل الذى يتعلم لغة قومه ـ كما رأينا ـ يتعلم فى الوقت نفسه ، كيفية التكلم وكيفية الاستماع . فهو ينصت الى الآخرين عندما يتكلمون ، كما يتكلم والآخرون ينصتون له . والأمر بالمثل فى حالة الفنانين ، فما يجعلهم شعراء او مصورين أو موسيقيين ليس عملية نمو تحدث فى باطنهم ، كما يحدث عند نمو شعيرات أذقانهم ، بل هو الحياة فى مجتمعات تتكلم هذه اللغات . فهم مثل غيرهم من المتكلمين يوجهون كلامهم الى اولئك الذين يفهمون .

والفعل الاستاطيقى فعل من أفعال الكلام . والكلام لن يكون جديرا بهذه التسمية الا اذا جرى كلام واستماع معا . وما من شك فى أن اى انسان قد يستطيع أن يحدث نفسه وأن يستمع الى حديثه . الا أن ما يقوله لنفسه هو من حيث المبدأ شىء يستطاع قوله لأى انسان آخر يشترك معه فى اللغة نفسها . والانسان بوصفه كائنا متناهيا لن يصبح على دراية بنفسه وبشخصيته الا اذا ارتبط بآخرين ، وشعر فى نفس الوقت بوجودهم باعتبارهم اشخاصا . ولن تجىء لحظة فى حياة الانسان يتوقف فيها عن الشعور بنفسه وبأن له شخصية . ويتوطد هذا الوعى على الدوام ، وينمو ، ويظهر فى صورة جديدة . وفى كل مناسبة من هذه المناسبات ، ينبغى الرجوع الى الوسيلة القديمة . اذ من الواجب على المرء أن يبحث عن آخرين يتعرف الى شخصياتهم فى هذه الحالة الجديدة ، والا تعذر عليه بوصفه كائنا متناهيا التحقق من بلوغه بحق هذه المرحلة الجديدة من مراحل الشخصية . فلو جاءته فكرة جديدة ، عليه أن يشرحها للآخرين ، لأنه سيتأكد ـ عندما يرى انهم قادرون على فهمها ـ من صلاحية الفكرة . ولو شعر بانفعال جديد ينبغى أن يعبر عنه للآخرين ، فاذا رأى انهم قادرون على مشـــاركته فيه ، ســـاعده ذلك على التأكد من عـــدم فساد وعيه .

هذا الكلام لا يتعارض مع الفكرة التى تبينت فى مكان آخر من هذا الكتاب ، والتى جاء فيها أن التجربة الاستاطيقية ـ أو الفعل الاستاطيقى ـ هى تجربة تحدث فى عقل الفنان . وتجربة الانصات الى المتكلم هى تجربة تجول فى خاطر هذا المتكلم ، وان كان يلزم لتحققها وجود هذا المستمع ،

حتى تحدث مشاركة بينهما · والحب المتبادل فعل يعتمد على المشاركة ، وان كانت تجربة هذا الفعل فى عقل كل من الحبيبين على حدة تعد تجربة مختلفة عن تجربة الحب الذى يقابل بالنفور والصد ·

من هذا يتضـــح أن أى رفض نهائى حاسم للاستاطيقية الفردية سيؤدى بعد تحليل الصلة بين الفنان ومتذوقى فنه ، وبعد تنمية الفكرة السابق بيانها فى القسم السابق ، الى اثبات وجود مشاركة بينهما · ولكننى ارى الوصول الى هذه النتيجة اعتمادا على برهانين · فساحاول أن ابين بطلان النظرية الفردية فى الخلق الفنى بعد رجوع الى (١) الصلة بين الفنــان وزملائه الفنانين ، الذين يقال بلغة النظرية الفردية انهم « يؤثرون » فيه · (٢) بعد رجوع من ناحية ثانية الى صلته بأولئك الذين يقال انهم « يضطلعون بأداء اعماله » · (٣) بعد رجوع الى صلته بمن يعرفون باسم « متذوقى فنه » · وسأحاول أن أبين فى كل حالة بان الصلة هى صلة مشاركة بحق ·

٧ ـ المشاركة بين الفنانين

يصح القول بان ما يرمى المذهب الفردى الى تقريره هو القول بأن العمل الذى يقوم به اى فنان حق هو عمل « أصيل » من نواحيه كافة · وبعبارة اخرى ، أنه قد اعتمد على الفنان وحده ، ولم يعتمد على اى فنان آخر من اية ناحية من النواحى · والانفعالات المعبر عنها ينبغى أن تكون انفعالات الفنان وحده · والشىء نفسه يقال عن طريقته فى التعبير عنها · وسيصدم أتباع هذا الرأى الدال على التحامل عندما يعرفون أن روايات شكسبير ، وعلى الأخص هاملت ، التى تعد أفضل مثل يؤيد ادعاء أنصار فكرة التعبير الذاتى ، هى مجرد صورة مقتبسة ومعدلة لروايات كتبها كتاب آخرون · ففيها شذرات من هولينشيد **Holinshed** ، ومن كتاب السير لبلوتارك ، كما ان فيها مختارات من **Gesta Romanorum** (التراث الرومانى ـ ويتضمن طائفة من الحكايات التى ترجع الى عهد الرومان) · وسيصدمون عندما يعرفون أن هيندل قد اقتبس فى مؤلفاته حركات باسرها من تاليف الموسيقى الانجليزى آرن ، او أن سكرتسو بيتهوفن فى السمفونية الخامسة من مقام دو صغير يبدأ بلحن شبيه للحن ظهر فى خاتمة سيمفونية موتسارت رقم ٤٠ مقام صـــول صغير ، بعد تغيير فى ضرباته ، أو اذا عرفوا أن تيرنر قد اعتاد أخذ تكويناته فى الرسم من اعمال كلود لوران · وربما بدا نفور الناس من ذلك امرا غريبا فى نظر شكسبير ، أو هيندل ، أو بيتهوفن ، أو تيرنر · فان كل الفنانين قد اتبعوا

عند صياغتهم لأساليبهم طريقة مماثلة للآخرين ، واستخدموا موضوعات طرقها آخرون قبلهم ، وعالجوها مثلما عالجها الآخرون بالفعل . وأى عمل فنى يتم انشاؤه على هذا النحو ، يدل على وجود مشاركة . فقد أنشاه من جانب صاحبه الذى ينسب اليه ، وانشاه من جانب آخر أولئك الذين نقل عنهم . ومن هنا يمكننا القول بأن ما نسميه على سبيل المثال بمؤلفات شكسبير هى مؤلفات لم يتم تاليفها بواسطة العقل الفردى لوليم شكسبير المولود فى ستراتفورد (أو بواسطة فرنسيس بيكون المولود فى فيرولام كما يشاع) ، بل اشترك فى تاليفها كيدKyd من ناحية ، ومارلو من ناحية ، وهلم جرا .

وسوف تؤدى النظرية الفردية فى التاليف الى نتائج منافية للعقل الى أبعد حد . فلو أننا اعتبرنا الالياذة من آيات الشعر ، لكان معنى هذا أننا لن نصادف على الفور أية مشكلة فى تقرير هل كتبها رجل واحد ، أو كتبها كثرة من الناس . كما أننا اذا اعتبرنا كاتدرائية شارتر عملا فنيا ، فاننا سنساق الى الاعتراض على المهندسين المعماريين الذين قالوا لنا بأن أحد أبراجها قد بنى فى القرن الثانى عشر ، وان البرج الآخر قد بنى فى القرن السادس عشر ، وسنقنع أنفسنا بأنها قد بنيت كلها فى وقت واحـد . وبالمثل فقد يلقى النثر الانجليزى فى بداية القرن السابع عشر اعجابا عندما يتصف بأصالته ، ولكن هذا الاعجاب لن يسرى على الترجمة الانجليزية المعتمدة للكتاب المقدس ، لأنها ترجمة . والترجمة باعتبارها ليست مسئولة من شخص واحد بمفرده لا يمكن أن تكون عملا فنيا . وأنا شديد الميل الى تأييد ديكارت فى قوله : « كثيرا ما تكون الأعمال المؤلفة من الجمع بين جملة أجزاء مختلفة ، وبواسـطة مؤلفين مختلفين ، أقل كمالا من المؤلفات التى اعتمدت على مؤلف واحد بمفرده » ، بشرط عدم الاستعاضة عن كلمة « كثيرا ما » بكلمة على الدوام . وأنا شديد الميل الى الاعتراف بأنه فى غضون القرن التاسع عشر ، الذى سادته الفردية ، ندر أن اتجه الفنانون المجيدون الى الترجمة لأنهم كانوا دائبى الجرى وراء « الأصالة » . على أن هذا لا يعنى انكار قيمة شاعرية ترجمة كاتوللوس لأشعار سافو لمجرد أننى عرفتها باعتبارها ترجمة .

ولو أننا نظرنا باخلاص الى تاريخ الفن ، أو حتى الى القليل الذى استطعنا معرفته منه ، فاننا سنرى أن حدوث مشاركة بين الفنانين كان على الدوام أمرا معتادا . وأنا أشير بوجه خاص الى نوع المشاركة الذى يظلم فيه أى فنان عمله بعمل فنان آخر (أو اذا شئت الانتقاص) لقلت الذى يتشكل فيه فنان عمل آخر ، ويضمنه عمله . وظهرت فى القرن

التاسع عشر قاعدة جديدة فى الأخلاق الفنية نصت على اعتبار الانتحال جريمة . ولن أحاول البحث الى أى حد أثر ذلك ـ باعتباره علة أو معلولا ـ على الاجداب الفني ، وعلى ظهور اعمال متوسطة فى قيمتها الفنية ، فى ذلك العصر (برغم انه من الواضح ـ كما اعتقد ـ أن أى انسان يشعر بالتبرم لسطو آخر على افكاره ، يتحتم ان يكون هزيلا فى أفكاره ولا يعنى بقيمة هذه الأفكار الحقيقية مثل عنايته بصيته) وساكتفى بالقول بضرورة توقف هذه الحماقات التى تثار حول الملكية الشخصية . فلندع الرسامين والأدباء والموسيقيين يسرقون بكلتا يديهم كل ما استطاعوا الاستفادة منه ، ولندعهم يسطون من أى موضوع يشاءون . واذا اعترض أحد على استعارة الآخرين لأفكاره الثمينة فان العلاج سهل يسير . فباستطاعته أن يحتفظ بها لنفسه بالا ينشرها . وسوف يحمد الناس له هذا الجميل .

٨ ـ المشاركة بين المؤلف والقائم بالأداء

تعتمد مؤلفات نوع معين من الفنانين ـ وعلى الأخص كتاب الدراما والموسيقيين ـ على الأداء . وقد يزعم المذهب الفردى أن هذه المؤلفات مهما « تأثرت » ـ كما يقال ـ بأعمال فنانين آخرين ، فان هذا لا ينفى صدورها من المؤلف مكتملة تامة الصقل . فمن بين هذه المؤلفات روايات كتبها شكسبير وسمفونيات الفها بيتهوفن . وهما فنانان عظيمان كتبا ، على مسئوليتهما ، نصوصا من واجب المسرح والأوركسترا مراعاة صدورها عن فنانين عبقريين ، لذا يتحتم أداء هذه النصوص بدقة كما هى .

على أن نص الرواية ، أو مدونة السمفونيـــة ، مهما كان زاخرا بالارشادات المسرحية ، ورموز التعبير ، والارشادات الدالة على الزمن فى الموسيقى ، وما شابه ذلك .. ، فانه لن يستطيع أن يبين تفصيليا كيفية اداء العمل الفنى . وانت اذا طالبت القائم بالأداء وجوب التزام الدقة فى أداء العمل الفنى ، كما هو مثبت فى النص ، فسيظن أنك تهذى ، فهو يعرف أنه مهما حاول اتباع ما تقول ، فثمة نقاط لا حصر لها يجب أن يقررها هو لنفسه . ولو كان المؤلف مؤهلا لكتابة رواية او سمفونية ، فانه يعرف ذلك أيضا ويقدر أثره . فهو يطالب القائمين بالأداء بتوفر روح تعاون بناءة عندهم تتسم بالذكاء . كما انه يدرك أن ما اثبته على الورق ليس الرواية او السمفونية او حتى ارشادات كاملة للأداء . وغاية ما هناك هو مجرد خلاصة تقريبية لمثل هذه الارشادات . ولا جدال فى ان الاضطلاع بأعباء هذه الدقائق ليس من حق القائمين بالأداء بمعاونة المخرج وقائد

بالاوركسترا فحسب ، بل هم مطالبون بذلك ، فكل قائم بالأداء شريك للمؤلف فى العمل الفنى يقوم بأدائه .

وهذا أمر جلى الى أبعد حد . غير أننا قد اعتدنا على الدوام خلال المائة عام الأخيرة وما يزيد على ذلك اغماض عيوننا عن ملاحظته . فقد انساق المؤلفون والقائمون بالأداء وراء تبادل الشك والعداء . وقيل للقائمين بالأداء ان عليهم ألا يطالبوا بالمشاركة فى العمل الفنى ، وأن يقبلوا النص المقدس على علاته . وحاول المؤلفون الاحتياط لأى خطر يترتب على مشاركة القائمين بالأداء ، بأن جعلوا كتبهم أو نصوصهم جامعة مانعة بحيث تكون سهلة الاستعمال . ولم يكن ما تمخض عن ذلك منع القائمين بالأداء من المشاركة (اذ ثمة استحالة تحول دون حدوث ذلك) بل هو نشأة جيل من القائمين بالأداء غير المؤهلين لمشاركة المؤلف بجرأة ومقدرة . وعندما سمح موتسارت للعازف المنفرد بارتجال « الكادنزا » فى « الكونشرتو » ، فان ما كان يعنيه فى الواقع هو اعتبار العازف المنفرد أكثر من مجرد منفذ . فقد رأى عمله مماثلا لعمل المؤلف الموسيقى الى حد ما ، ومن ثم فعليه أن يتدرب على المشاركة بذكاء . ومحاولة المؤلفين كتابة نصوص سهلة الاستعمال قد عنت اختيارهم الحمقى شركاء لهم .

٩ ــ الفنان وجمهور

برغم تصدع فردية الفنان ، من جانب ، بفعل مشـــاركة زملائه الفنانين ، وبتأثير أبعد من ذلك هو مشاركة القائمين بأداء عمله ــ فى حالة وجودهم ــ فان هذه الفردية لم يتم قهرها كلية . فما زالت هناك مشكلة باقية أعسر وأهم ، وأعنى بذلك صلة الفنان بجمهوره . ولقد سبق أن رأينا فى (٦) أن هذه الناحية ينبغى كذلك أن تكون من الناحية النظرية موضع مشاركة . على أن برهنة أية نقطة من الناحية النظرية شئ ، وبيان كيفية تحققها عمليا شئ آخر . ولتوضيح ذلك سوف أبدأ بالكلام عن الحالة التى يكون فيها المضطلعون بمهام الفنان وحدة مشتركة تتألف من المؤلف والقائمين بالأداء ، كما هو الحال فى المسرح ، ثم أحاول أن أبحث كيف تتصل هذه الوحدة بالجمهور ، باعتبارها حقيقة تجريبية .

واذا أراد أحد أن يتحقق من الاجابة عن هذه المسألة ، فان أفضل سبيل لتحقيق ذلك هو مشاهدة احدى تجارب المسرحية التى تؤدى بنفس ملابس الرواية . فعند اجراء تجربة لأداء أية فقرة من الفقرات ، يراعى أن تكون المشاهد والاضاءة والملابس مطابقة لما يحدث فى الحفلة العامة .

وقد يتحرك الممثلون ويتكلمون بطريقة مماثلة لحركتهم وكلامهم فى « ليلة العرض » . وقد يأمر المخرج ببعض وقفات قصيرة للنقد ، ومع هذا سيدرك المشاهد وجود اختلاف من كل ناحية بين الحالتين . فالفرقة التمثيلية تواصل حركتها وتمثيلها ، الا أن أحدا لا يتصور وجود رواية تمثل . ولا يرجع هذا الى الوقفات التى عطلت الأداء ، فان الوقفات لا تؤثر البتة على العمل الفنى ، والاستراحات التى تتخلل الفصول لا تؤدى الى قطع خيط الفكر ، انها فترات يستريح فيها المشاهدون . فلا أحد يقدر على قراءة الالياذة أو الكوميديا الالهية فى جلسة واحدة ، ومع هذا فان كثيرين يحيطون بها احاطة وافية . وما يحدث فى تجارب المسرحيات التى تتم بملابس الرواية هو أمر مختلف عن مجرد الوقفات . ومن المستطاع وصف ما يحدث بالقول بان المسرح عندما يكون خاليا تصاب كل جملة أو ايماءة فيه بالجمود . فان ما تقوم به الفرقة التمثيلية فى هذه الحالة ليس تمثيلا للرواية اطلاقا ، بل أداء لأفعال معينة ستتحول الى رواية عندما يحضر المشاهدون ، الذين يصح تشبيه دورهم بدور الصندوق الرنان فى الآلة الموسيقية . ومن هذا يتضح أن الفعل الاستاطيقى – أى الرواية – ليس فعــــلا يقوم به المؤلف بالاشـــتراك مع الفرقة التمثيلية ، أو فعلا يستطيع المؤلف والفرقة التمثيلية معا أداءه فى غياب جمهور المشاهدين . انه فعل يشارك فيه المشاهدون .

ولا يستبعد ان يدرك أى امرىء ذلك عند مشاهدة تجربة تؤدى بملابس الرواية . الا أن هذه القاعدة لا تنطبق على المسرح وحده . انها تنطبق على التجارب التى يقوم بها الكورس أو الأوركسترا ، أو أى متحدث بارع ناجح يقوم بتجربة حديثة . وسوف تقنع أية دراسة دقيقة لمثل هذه الأشياء أى انسان على استعداد للاقتناع بان المشاهدين ليسوا أناسا قد سمح لهم باستراق السمع ، أو بالاستماع عرضا الى أشياء ، كان من المستطاع اكتمالها بدونهم . والقائمون بالأداء يعرفون ذلك بالفعل . فهم يعرفون أن المشاهدين لا يتقبلون سلبيا ما يعرض عليهم ، فان تقبلهم هو الذى يقرر كيف يسير الأداء . فمثلا من اعتاد الارتجال فى الكلام يعرف أن مجرد اتصاله بالمستمعين سيعرفه ماذا يقول ، بحيث انه يلفى نفسه قد قال أشياء لم تخطر على باله اطلاقا من قبل . وهى أشياء تخص هذا الموضوع المعين لن يستطيع أحد سواه قولها لهؤلاء المستمعين دون سواهم . وكثيرون هم أولئك الذين لا يدركون قيمة هذه التجربة بطبيعة الحال ، ولكن مثل هؤلاء الناس لا يعرفون شـــيئا عن طبيعة مخاطبة الجماهير .

ومن بين نقط الضعف التى يتصف بها الأدب بعد طبعه ، صعوبه توفر مثل هذه الصلة المتبادله بين الكاتب والقارىء . فالمطبعة تفصل الكاتب عن جمهوره ، وتزيد الهوة بين مقصديهما اتساعا . وتعتمد الى حد بعيد حرفة الأدب ونظمها ، وتقنية ، البراعة فى الكتابة ـ كما هو مفهوم لدينا ـ على وسائل ترمى الى تخفيف هذا العيب ، وما يحدث ليس القضاء على هذا العيب بل مجرد تخفيفه . ويزداد هذا العيب شدة عند استحداث وسائل آلية فى الفن . والسبب الذى جعل موسيقى الجراموفون لا ترضى من اعتادوا الاستماع الى موسيقى حقيقية (حية) ليس رداءة الصوت الذى يظهر فى المسجلات الآلية ـ اذ من المتيسر القضاء على هذا العيب اعتمادا على خيال المستمع ـ بل هو عدم وجود صلة بين القائمين بالأداء والمستمعين . فلا وجود لمشاركة بين هؤلاء المستمعين وبينهم ، والاستماع فى هذه الحالة هو مجرد سمع عرضى . والأمر بالمثل فى حالة السينما . وفيها مشاركة قوية بين المؤلف والمخرج ، الا أنها معدومة بين المؤلف والمخرج متحدين بين المشاهدين . والقائمون بالأداء فى الراديو يصادفون عيبا مماثلا . وأدى هذا الى صلاحية الجراموفون والسينما والراديو وسائل للترفيه او الدعاية ، لأن مهمة المستمع فى مثل هذه الحالة تقبلية محضة ، وليست فيها اية مشاركة فى الخلق . على أن هذه الوسائل عندما تستخدم فى خدمة الفن ، فانها تظهر فى ابشع صورة كل مساوىء الآلية . وربما استمعنا الى متسائل يسال عن السبب الذى حال دون تمكن وسيلة جماهيرية حديثة للترفيه مثل السينما من انتاج شكل جديد من الفن العظيم ، برغم ما بينها من تشابه مع المسرح الذى كان وسيلة ترفيهية على عهد النهضة ؟ . والاجابة سهلة ميسورة . ففى مسرح النهضة كانت المشاركة بين المؤلف والممثلين من جهة ، وبينه وبين المشاهدين من جهة أخرى من الحقائق المثيرة للاعجاب . وفى السينما هذه المشاركة متعذرة .

ويستطاع تلخيص النتائج المستخلصة من هذا الفصل فى اقتضاب ، وهو أن عملية الخلق الفنى ليست من الأشياء التى تحدث فى صورة مكتملة ، أو منعزلة ، فى ذهن من نسميه بالفنان . فهذه الفكرة من الأوهام التى ترتبت على السيكولوجية الفردية ، مضافا اليها نظرة زائفة لا تعد الى حد كبير خاصة بالصلة بين الجسم والعقل ، بل هى خاصة بالصلة بين التجربة فى المستوى النفسى والتجربة فى مستوى الفكر . والفعل الاستاطيقى هو فعل للفكر فى صورة وعى يحول الى خيال تجربة ، بغير حدوث هذا التحول تتصف بأنها حسية . وهذا الفعل عمل مشترك لا يخص اى انسان بمفرده ، بل يخص المجتمع . ولا يصح القول اتباعا

للنظرية الفردية ، بان هذا الفعل يؤدى بوساطة انسان واحد تسميه الفنان ٠ انما هو يؤدى من جانب ، بواسطة الفنانين الآخرين الذين اعتدنا القول بان الفنان قد « تأثر » بهم ، وان كان ما نعنيه في الواقع هو مشاركتهم له ٠ وهذا الأداء لا يتحقق بواسطة هؤلاء الفنانين مجتمعين فحسب ، بل (في حالة الفنون التى تعتمد على الأداء) بواسطة المنفذين الذين لا يخضعون فى ادائهم لتعليمات الفنان ، بل يشاركونه فى انتاج العمل فى صورة مكتملة ٠ وحتى بعد اشتراك كل هؤلاء لا يعد الخلق الفنى قد أكتمل ٠ فلتحقيق ذلك ينبغى وجود متذوقين لا تعد مهمتهم ، تبعا لذلك ، تقبلية فحسب ، بل هى مهمة تعتمد على المشاركة أيضا ٠ وهكذا يتضـــح أن الفنـــان (برغم محاولته انكار ذلك بسبب خضوعه لأهواء النزعات الفردية) يخضع لصلات مشتركة بالمجتمع برمته ٠ وهذا المجتمع ليس مجتمعا مثاليا مؤلفا من اناس على شاكلته ، بل مجتمعا فعليا يتألف من زملاء من الفنانين الذين ينقل عنهم ، ومن المنفذين الذين يؤدون أعماله ، ومن الجمهور الذى يخاطبه ٠ واذا اعترف الفنان بهذه الصلات ، وعمل حسابا لها امكنه أن يدعم عمله ويخصبه ٠ واذا انكرها تعرض عمله للهزال ٠

الفصل الخامس عشر

خلاصـــــة

لا ينصب اهتمام الاستاطيقى ـ ان كنت قد أحسنت فهم رسالته ـ على وقائع غير مجددة بزمان تنتسب الى عالم ميتافزيقى علوى ، بل يتركز هذا الاهتمام على وقائع تتبع مكانه وزمانه · وكانت هذه الوقائع ، على اية حال ، هى التى عنيت بها عند كتابة هذا الكتاب ، كما كانت المشكلات التى ناقشتها هى التى أملت نفسها على عندما تأملت مليا فى موقف الفنون حاليا فى حضارتنا · والسبب الذى دفعنى الى حل هذه المشكلات هو اعتقادى بتعذر تحسين هذه الأحوال (فى كل من الفنون والحضارة التى تنتمى إليها) إلا إذا تم الاهتداء الى حل · فمهمتنا ـ كما سبق أن قلت ـ هى تهذيب حديقتنا · على أن الحدائق قد يسوء حالها الى حد استحالة اعادة زرعها بغير استعانة بالكيميائيين والمهندسين وغيرهم من المختصين الذين قد ينظر اليهم البستانى فى غير أوقات المحن نظرة شزراء ·

وآخر مسألة اتناولها اذن هى : كيف ترتبط النظرية التى عرضت فى هذا الكتاب بالموقف الحالى ، وتنير الطريق الذى ينبغى على الفنانين اتباعه فى المستقبل القريب ؟ ·

ولنبدأ بالتوسع فى الكلام عن احدى النقاط الهامة التى سبق عرضها ، وهى وجوب التخلص من نظرة الملكية الفردية · فالملكية فى هذا المجال تعنى السرقة (La propriété c'est le vol) . بغض النظر عن صحة القول فى المجالات الأخرى · ونحن نحاول تأمين الرزق لفنانينا (ويعلم الله كم هى بحاجة الى ذلك !) باصدار قوانين حقوق النشر التى تحميهم من سطو الآخرين على اعمالهم الفنية · على أن سوء الحالة التى آل اليها الفنانون

انما ترجع الى هذه النزعة الفردية ذاتها التى فرضت هذه القوانين ٠ ولو اقتصر اى فنان على الافصاح عما ابتكره اعتمادا على جهوده وحدها ، لكان منطقيا ان تتصف افكاره بالهزل ٠ ولو تركت له الحرية للحصول على كل ما يصادفه ، كما كان الحال عند أوربيد ودانتى ومايكل أنجلو وشكسبير وباخ ، لأدى هذا الى امتلاء ما فى جعبته ، ولأصبح ما يظهره شيئا جديرا بالمذاق ٠

وهذا امر يسير ، يستطيع الفنانون تحقيقه لأنفسهم بغير استعانة (اخشى الا تعود بأية فائدة) بالمحامين والمشرعين ٠ فليقسم كل فنان ــ وكلمة فنانين تضم كل أولئك الذين يكتبون أو يتكلمون فى موضوعات علمية او أدبية ــ بألا يستخدموا حقهم فى مقاضـــاة أحد اتباعا لقوانين حماية النشر ٠ وكل فنان يلجأ الى هــذا القـــانون ، يجب أن يقاطعه اصدقاؤه ، وان يطالبوه بالاستقالة من نواديهم ، وان يقابل بصدود لدى اية جماعة يتمتع فيها الفنانون العقلاء بنفوذ ٠ ولن يمضى على ذلك عدة سنوات حتى يموت هذا القانون ، وتختفى من الوجود القبضة الحديدية التى تلوح بها فى هذه الناحية هذه النزعة الفردية الفنية ٠

ومع هذا ، فلن يكون هذا كافيا الا اذا استفيد من الحرية المكتسبة ٠ ولهذا السبب ، فليعمل أمثال كل هؤلاء الفنانين ، ما دام بينهم فهم متبادل ، على التحلى بأخـلاق الرجال عندما يسرق بعضهم من بعض ٠ فليأخذ كل فنان من اصدقائه افضل أفكارهم ، ويحاول أن يزيد عليها ٠ واذا اعتقد الشاعر فلان أنه يفوق الشاعر علان ، فليكف عن الاشارة الى ذلك على صفحات أى مقال ٠ ولينشر نصوصه المتفوقة بعد اعادة لكتابة أشعاره ٠ ولو كان « س » ساخطا على الصورة التى فاز « ص » بواسطتها بجائزة الاكاديمية هذا العام ، فليحاول أن يرسم صورة تسخر من هذا الصـورة ، على أن تكون صورة كاملة تعرض على الاكاديمية فى السنة التالية ، لا مجرد رسـم كاريكاتورى ينشر فى مجلة (پانش) ٠ ولن استطيع الوثوق فى مدى خفة روح اللجنة المكلفة باختيار الصور الى حد ضمان قبولهم لها ٠ على أنهم اذا قبلوها كان معنى هذا مشاهدتنا معارض للاكاديمية أعظم ازدهارا ٠ واذا لم يستطع التفوق على افكار زميله ، فليسمح له على الأقل بنقلها ، اذ انها ستنفعه عندما يحاول اعدادها لكى تصبح أعمالا خاصة به ، وسوف يحقق ذلك دعاية لصاحب العمل الأصلى ٠ فهل هو اقتراح احمق ؟ حسنا ، ان كل ما ادعو اليه هو أن يعامل الفنانون المحدثون بعضهم بعضا مثلما فعل كتاب المدولما فى اليونان ، او الرسامون فى عهد النهضة ، او شعراء عصر اليزابث ٠ واذا زعم احد ان قانون

حماية حقوق النشر قد استطاع أن يجيء بفن افضل من الفن الذى استطاعت هذه العصور الهمجية تحقيقه ، فانني لن أحاول هدايته الى سواء السبيل ٠

وبعد ذلك ، فيما يتعلق بالفنون التي تعتمد على الأداء ، والتى يصمم فيها أحد الناس العمل الفنى ، ويقوم بتنفيذه آخر ، أو مجموعة من الآخرين ٠ فقد أكد منذ أمد بعيد راسكين (الذى لم يكن على الدوام على خطأ) أنه فى حالة فن العمارة بوجه خاص ، يتطلب العمل الجيد تعاونا حقا بين المصمم والقائمين بالتنفيذ ، أى أنها ليست صلة يقتصر فيها دور العاملين على تنفيذ التعليمات ، بل هى صلة يشاركون فيها فى عملية التصميم ٠ ويرجع السبب الوحيد فى اخفاق راسكين فى مشروعه الذى كان يهدف الى احياء فن العمارة الانجليزية ، الى أنه لم يدرك فكرته ادراكا واضحا ، ولم يستطع أن يقدر كل ما تضمنته ، وهو ما استطاع فيما بعد وليم موريس أن يفعله فى صورة أفضل ٠ ولكن الفكرة التى أدركها ادراكا جزئيا كانت من الأمثلة التطبيقية التى تبين الفكرة التى سأحاول بيانها ٠

واذا توخيت الايجاز ، أقول من واجبنا أن نتخلص فى هذه الفنون (وأخص بالذكر الموسيقى والدراما) من ارشادات المسرح ، بعد الحالة التى وصلت اليها على يد مستر برنارد شو ٠ فاذا شاهدنا أية مسرحية مثقلة ومحاطة من كل جانب بهذه الزوائد فعلينا أن نفرك أعيننا ونتساءل : « ما هذا ؟ ٠ هل المؤلف ـ باعترافه ـ ردىء الى حد العجز عن ايضاح مقاصده للمخرج والممثلين بغير كتابة تعقيب على روايته ، يجعلها تبدو مثل الطبعات المخصصة للمدارس ؟ ، أم أن المخرجين والممثلين عندما كتبت هذه المادة البالية الشاذة كانوا يتصفون ببلاهة تفوق الحد جعلتهم يعجزون عن تقديم الرواية الا اذا ذكر لهم هذا القدر الذى لا يطاق من اللغو ؟ والأرجح بعد ادراك وضوح حرص المؤلف على اظهار مدى براعته هو صحة الاحتمال الثانى ٠ على أننا فى الواقع لسنا بحاجة الى ترجيح اى احتمال من الاحتمالين ٠ وسواء عندنا توجيه اللوم اساسا الى المؤلف ، او الى الممثلين ، فبامكاننا أن ندرك أن مثل هذا الحشو (على الرغم مما يظهر فى الحوار من ذكاء فيما يرمى اليه) قد كتب فى عهد كان فيه الفن الدرامى فى انجلترا فى أحط صوره » ٠

ولقد ذكرت مستر شو باعتباره مجرد مثل لنزعة عامة ٠ ويلاحظ ظهور هذه النزعة نفسها فى اغلب الروايات التى كتبت فى أواخر القرن التاسع عشر ، كما أنها واضحة كذلك فى الموسيقى ٠ فاذا كانت

مدونة موسيقية ظهرت فى القرن التاسع عشر المنصرم بأية مدونة خاصة بالقرن الثامن عشر (على الا تكون بالطبع من طبعاتها التى ظهرت فى القرن التاسع عشر) ، فستلاحظ كيف بعثرت فى انحائها المختلفة العلامات الدالة على التعبير ، وكان المؤلف قد افترض : اما انه كان غامضا فى تعبيره عن ذاته بحيث لن يستطيع القائم بالتنفيذ ادراك الموسيقى ، واما ان المنفذين الذين كتب لهم كانوا متوسطى الذكاء . ولا اعنى بذلك ان كل ارشـــاد مسرحى يظهر فى نص روائى ، أو أية علامة من علامات التعبير تكتب فى المدونة الموسيقية ، تدل على عدم التمكن عند المؤلف ، أو القائم بالاداء . فأنا أجرؤ على القول بأن بعضها ضرورى . ولكن ما أقوله هو أن محاولة كتابة نص واف يجعلها سهلة واضحة ، بمضاعفة هذه العلامات يدل على عدم ثقة المؤلف فى القائمين بالأداء (١) . وهو أمر ينبغى الخلاص منه اذا أريد ازدهار الفنون مرة أخرى كما ازدهرت فيما مضى . على ان هذا لن يتحقق على الفور . فهو لن يتحقق على الاطلاق الا اذا ركزنا انتباهنا على النتيجة التى نرمى الى بلوغها ، وعملنا بحرص على تحقيق ذلك .

فعلينا ان نواجه حقيقة مشاركة كل قائم بالأداء بالضرورة للمؤلف ، وان نعمل على كشف ما تضمنته هذه الحقيقة . فمن الواجب ان يكون لدينا مؤلفون يرحبون بالسماح باستشارة القائمين باداء اعمالهم . اى ينبغى توفر مؤلفين على اســتعداد لاعادة كتـابة رواياتهم أو مدوناتهم الموسيقية على المسرح او فى قاعة العزف اثناء سير التجارب . فمن واجبهم الحرص على مرونة نصوصهم اثناء قيام المخرج والممثلين بتجسيم عملهم الفنى بواسطة الاداء . ثم من الواجب ان يكون لدينا مؤلفون يحسنون معرفة مهمة الاداء بحيث يصبح النص الذى ينتهون اليــه فى النهاية واضحا فى غير حاجة الى اية ارشادات مسرحية أو علامات تعبيرية . ومن الواجب ان يكون لدينا قائمون بالأداء (ويقصد بذلك المخرجون ورؤساء الاوركسترا ، وكذلك من هم اقل من ذلك مرتبة من ممثلين وعازفين) يعنون عناية دالة على الفطنة والعلم بمشكلات التأليف ، مما يجعلهم جديرين بثقة المؤلف حتى يصبح الاستماع الى آرائهم باعتبارهم شركاء فى العمل الفنى . ومن غير المستبعد أن تكون أفضل وسيلة لتحقيق هاتين

---

(١) لو قيل ان هذه الارشادات المسرحية لم يقصد بها المسرح ، بل قصد بها القارىء ، فلدينا ما يرد على الاعتراض على مثل هذا القول اعتمادا على أسس مستمدة من حملة المؤلف بمجهوده . وأجرؤ على القول ان موسيقى شو ومثلها فى حاجة أكثر من اعتماده على جماعة الممثلين . وما يجدر ان أبينه فيما بعد ان هذا الرأى ليس أفضل من الرأى السابق .

النتيجتين هي توطيد علاقة دائمة الى حد ما بين مؤلفين معينين ومجموعات معينة من القائمين بالأداء . وفي المسرح توجد بالفعل مشاركات قليلة من هذا النوع . وهي تنبيء بأن الدراما ستحقق في المستقبل أعمالا أفضل ـ من ناحية المؤلفين والقائمين بالأداء ـ من الأعمال التي تحققت فيما مضى في العهد البائد (الذي لم ينته بعد لسوء الحظ) عندما كان المؤلفون يعلنون عن بضاعتهم ويتنقلون بين رؤساء الفرق المسرحية ، وينتهي الأمر بأداء المسرحية بواسطة رشوة ، هي دفع ثمن فوري للمسرحية . على أن الدراما أو الموسيقى التي ستسفر عنها هذه المشاركة ينبغي أن تكون نوعا جديدا من الفن على نحو ما . ولهذا السبب يجب توفر جمهور مدرب على تقبل هذا النوع الجديد ، وعلى المطالبة به . وهو جمهور لا يطالب بالأشياء المصقولة الجاهزة التي يزوده بها المسرح أو الأوركسترا في صورته الآلية ، انه جمهور قادر على تقدير الخصائص الأكثر حيوية وحساسية في أداء الفرقة التمثيلية أو الأوركسترا ، التي شارك في تأليفها ، بالاضافة الى الاستمتاع بها . ومثل هذا الأداء لن يكون مساويا من ناحية الترفيه للروايات النموذجية التي تقدم في (وست اند) أي الحي الراقي في لندن ، أو في الحفلات السمفونية المتلوة التي تقام عقب الغداء للترفيه عن جمهور الأغنياء المصاب بالتخمة . ان الجمهور الذي سيستهويه هذا النوع لن يكون جمهورا من الباحثين عن التسلية ، بل من الباحثين عن الفن .

وبهذا أنتقل الى النقطة الثالثة التي تتطلب ضرورة الاصلاح . وهي خاصة بالصلة بين الفنان ـ أو بالأحرى الوحدة التي يشترك فيها كل من الفنان والقائمين بالأداء ـ والجمهور . ولنبدأ أولا الكلام عن الفنون التي تعتمد على الأداء . ان المطلوب هنا هو أن يتسم الجمهور (ولا أقصد الشعور وحده ، بل أن يصبح بالفعل وبصورة فعالة) بدوره الذي يشارك به في عملية الخلق الفني . وفي انجلترا ، في الوقت الحالي ، اعترف من حيث المبدأ بهذه الحقيقة مستر روبرت دون وزملاؤه أعضاء Groupe Theatre (جمعية المسرح) . ولكن الاعتراف من حيث المبدأ وحده لا يكفي . اذ أن تحقيق هذا المبدأ تفصيليا من الأمور العسيرة . والمستر دون يؤكد لجمهور مسرحه بأنهم شركاء وليسوا مجرد مشاهدين ، ويطالبهم بأن يتصرفوا وفقا لذلك . ولكن جمهوره يشعر بالحيرة ، ولا يدري ما الذي يتوقع أن يقوم به . ان المطلوب هو خلق جماعات صغيرة ثابتة الى حد ما من جمهور المشاهدين ، لا تماثل بينها وبين الجماعات التي تحرص على مشاهدة المسارح التي تعرض كل ليلة رواية جديدة ، أو التي تشتري تذاكر تمكنها من مشاهدة مجموعة من الحفلات الموسيقية

(اذ ان الحرص على تناول الطعام فى مطعم معين شىء ، والاشتراك فى عملية طهو الطعام شىء آخر) • ان حالتها ستكون اقرب الى حالة أعضاء ناد للمسرح او الموسيقى ، حيث لا يحرص الجمهور على مشاهدة التجارب وحدها ، بل يحرص ايضا على مصادقة المؤلفين والقائمين بالأداء ، وعلى الاطلاع على غايات الجماعة التى ينتسب اليها وعلى مشاريعها • ويشعر كل فرد من افراد هذه الجماعات بمسئوليته — كل تبعا لدوره — عن نجاحها أو اخفاقها • وما من شك فى أن تحقيق ذلك رهين بتحرر جميع الأطراف المعنية من فكرة أن الفن نوع من التسلية ، والنظر اليه باعتباره عملا جادا ، أى فنا حقا •

وفى حالة الفنون التى تعتمد على النشر (وعلى الأخص التصوير والأدب باستثناء الدراما) المبدأ واحد ، وان كان الموقف أشد صعوبة • فان الطريقة المهوشة المتبعة فى نشر الكتب وعرض لوحات التصوير اعتمادا على دور النشر والمعارض العامة ، قد تمخضت عن ظهور جمهور من الحثالات والنكرات الذين لا يمكن الاستفادة من جهودهم فى المشاركة • وباستطاعة المصور او الكاتب بحق أن يبلور من هذه المادة الانسانية الهيولية جمهورا لأعماله ، الا أن هذا لن يتحقق الا بعد أن يكون قد وفق فى عمله • ومعنى هذا هو عدم حصوله على مساعدة هذا الجمهور فى الوقت الذى يكون فيه فى أشد حاجة الى هذه المساعدة ، أى عندما لا تكون قدراته الفنية قد نضجت بعد • والكاتب المتخصص فى موضوعات علمية اسعد حالا من ذلك • اذ لديه من البداية جمهور من زملائه المتخصصين الذين يخاطبهم ويتجاوبون معه ، ويصله صداهم • ولن يدرك الا من قام بالكتابة على هذا الوجه لجمهور محصور متخصص اثر هذا الصدى على أعماله ، ومدى الثقة التى تتولد منه عندما يعرف نظرة جمهوره اليه والآمال التى يرغب أن يحققها له • اما الكتاب غير المتخصصين ومصورو اللوحات فقد بلغوا هذه الأيام حالة لم يعد فيها لجمهورهم أى نفع لهم • والشرور المترتبة على ذلك واضحة • اذ انساق هؤلاء الناس الى اختيار أحد طريقين : اما الاتجاه نحو التجارة ، أو الشذوذ العقيم • وهناك نقاد ومعقبون ، كما توجد مجلات أدبية وفنية ، وكان يتحتم على كل هؤلاء ، العمل على تخفيف وطأة هذه الشرور ، والتقريب بين الكتاب او المصورين ، وبين نوع الجمهور الذين هم فى حاجة ماسة اليه • ولكن من الناحية العملية ، ندر ان ادرك هؤلاء الناس أن هذه هى مهمتهم او انها من الواجب ان تكون مهمتهم • وهم اما لا يفعلون شيئا على الاطلاق ، أو يتسببون فى احداث ضرر أكثر من النفع • ولقد شاعت هذه الحقائق ، ولم يعد

الناشرون يبالون بالانتقادات التى توجه لكتبهم ، كما انتهوا الى الرأى بعدم تأثير مثل هذه الانتقادات على بيع كتبهم ·

وما لم تتغير هذه الحالة ، فمن غير المستبعد أن تختفى من الوجود ، باعتبارها صورا من صور الفن ، فنون مثل التصوير وكل أنواع الأدب باستثناء الدراما · وسوف تتوزع تركتها من ناحية ، على أنواع مختلفة من التسلية والاعلان والتربية والدعاية · ومن ناحية ثانية ستتوزع على صور أخرى من الفن كالدراما وفن العمارة · وهما الفنان اللذان يلتقى فيهما الفنان لقاء مباشرا بجمهوره · ولا جدال فى أن هذا قد بدأ يحدث بالفعل · فالقصة التى كانت يوما من الأيام صورة أدبية هامة قد كادت تختفى ، ولم يعد لها وجود الا أداة للترفيه عن أنصاف المثقفين · واللوحات الزيتية ما زالت ترسم ، الا أن أمرها قد أصبح مقصـورا على أغراض العرض · فهى لم تعد تباع · والذين يتذكرون القصور من الداخل فى تسعينيات القرن التاسع عشر بجدرانها المكتظة باللوحات المعلقة،سيدركون أن المصورين هذه الأيام يعملون على تزويد سوق لم يعد له وجود · ولم يعد من المتوقع استمرارهم فى القيام بذلك زمنا طويلا ·

ويتوقف انقاذ هذين الفنين من المحنة التى تهـدد بانقراضـهما باعتبارهما فنين على اعادة الصلة بينهما وبين جمهورهما · والصلة المطلوبة هى صلة مشاركة يشارك المتذوق فيها بحق فى فعل الخلق · من هذا يتضح أن هذا الانقاذ لن يتحقق بحدوث تحسن فى حركة البيع (١) · لأن هذا يعنى اكتمال الأعمال الفنية بالفعل قبل عرضها على الجمهور ، وأن دوره مقصور على فهمها ·

وفى حالة الأدب ، الوسيلة الوحيدة التى أعتقد أنها ستساعد على تحقيق مثل هذه الصلة هى تنازل المؤلفين عن فكرة « الأدب البحت » أو الأدب الذى يعتمد فى اثارته للاهتمام على خصائصه التقنية فحسب ، بغير اعتماد على موضوعه · فعلى هؤلاء المؤلفين الكتابة فى الموضوعات التى يرغب الناس قراءتها · وهذا الكـلام لا يعنى الابتعاد عن الفن الحق

---

(١) ومع كل هذا يستطيع الناشر البارع المساعدة فى تدعيم الصلة التى نسعى لتحقيقها . وذلك اذا لم يقتصر دوره على نشر ما يقدمه المؤلفون ، وقام بدلا من ذلك بتعريفهم أنواع الكتب المطلوبة · ويقوم الشك الناشرين بالفعل بجانب كبير من ذلك · ويشعر بالقيمة الكبيرة التى تتحقق من وراء ذلك ، الكتاب الذين لم يصابوا بغرور شديد يحول دون تعاونهم معهم ·

والاتجاه الى التسلية أو السحر ، لأن الموضوعات التى جالت بخاطرى ليست الموضوعات المختارة بسبب قدرتها على أثارة الانفعال سواء انطلق هذا الانفعال فى القراءة ذاتها ، أو انطلق فى مهام الحياة الواقعية . انها موضوعات ينفعل بها الناس بالفعل ، وأن كانت انفعالاتهم غامضة ومضطربة ، وهم عندما يريدون القراءة فى هذه الموضوعات ، يسعون لرفع هذه الانفعالات الى مرتبة الوعى حتى يصبحوا خياليا على دراية بها .

لهذا السبب (واليه كذلك ترجع التفرقة بين مثل هذا الادب وبين أدب الترفيه وأدب السحر) لا تعد المسألة خاصة ، باختيار ، المؤلف لموضوع ، بل هى بالأحرى خاصة بالسماح للموضوع باختياره . واقصد بذلك أنها مسألة خاصة بمشاركته التلقائية فى الاهتمامات التى يشعر بها المحيطون به فى موضوع معين ، والسماح لهذا الاهتمام بتحديد ما يكتب . وهو إذا فعل ذلك سيكون قد قبل مشاركة جمهوره من بداية عمله . وهكذا ، فلا مناص من أن يصبح هذا الجمهور بعد السماح له بالمشاركة على هذا الوجه متذوقا له . وقد يزعم بعض الكتاب أن هذا الاتجاه قد يؤدى الى الحط من مستواهم الفنى . ولكن مثل هذا الرأى لا يرجع الا الى اضطراب معاييرهم الفنية بسبب تورطها فى نظرية استاطيقية زائفة . فالفن ليس تأملا ، انه شىء فعال . ولو كان الفن تأملا لأمكن ممارسته بواسطة اى فنان قد اقتصر على مشاهدة العالم المحيط به وتصوير ما يراه ، أو وصفه . ولكن الفن ـ باعتباره تعبيرا عن الانفعال . موجه الى جمهور ـ يتطلب من الفنان مشاركته فى انفعالات جمهوره ، ومن ثم فى الأفعال التى ترتبط بهذه الانفعالات . ولقد بدأ الكتاب هذه الأيام يدركون تعذر كتابة أى أدب هام اذا لم يتوفر له موضوع هام (١) . ويعتمد على هذا الادراك الأمل فى ظهور أدب خصب لم يكتب بعد . ولو توفر موضوع للعمل الفنى ، امكن مشاركة الجمهور فى اخصاب عمل الكاتب .

وفى حالة التصوير ، يستطاع اتباع الطريق نفسه . وان كان الأمل فى الاستفادة منه قليل تبشيرا بالنجاح . وأنا اكتب اساسا للقراء الانجليز ، كما اكتب عن الأحوال فى انجلترا . ومن المعروف أن التصوير

---

(١) انظر : Louis MacNiece (لويس ماكنيس) فى كتاب Subject in Modern Poetry (الموضوع فى الشعر الحديث) ظهرت فى Essays & Studies (مقالات ودراسات) لأعضاء الجمعية البريطانية ـ الجزء الثانى والعشرون (١٩٣٧) الصفحات ١٤٦ ـ ١٥٨ .

الانجليزى من الناحية التقليدية لا يختلف ، كما هو الحال فى الادب الانجليزى ، بحيويته وقوته وثوثق صلته بحياة البلاد . ففى التصوير ، لا يصح القول باننا قد انتهينا من التحرز من التردد ـ بحماقة ـ بين الاتجاهات الشاذة ، والنزعات التى اتسم بها الفن عند تدهوره من جراء جنوحه الى النزعة الفردية فى القرن التاسع عشر . وأنا لا أرى حاليا فى التصوير الانجليزى اتجاها ينحو الى الاستفادة من مشاركة الجمهور ، كما هو الحال فى الاتجاه الذى أراه سائدا فى الأدب الانجليزى ، وذلك بتصوير الموضوعات التى يرغب الشعب البريطانى – أو جانب كبير او هام منه – أن يراها مصورة .

وبرغم كل ذلك ، فقد تقدم التصوير فى انجلترا تقدما كبيرا فى السنوات الأخيرة . ويشهد المعرض الذى أقامته الاكاديمية الملكية سنة ١٩٣٧ بوجود قدر لا بأس به من المواهب لدى عدد كبير من العارضين . وهو أمر لم يكن متوقعا منذ عشر سنين . فالتصوير فى بريطانيا يصادف بغير جدال تطورا جديرا بالمقارنة بما حدث فى الأدب الانجليزى . فكلاهما قد توقف عن الاعتماد على قيمه التى كانت تتجه الى الترفيه عن جمهور من الأثرياء الناقصى الثقافة . وهما لم يستعيضا عن هذه الغاية قيما تستهدف الترفيه عن جمهور من الكادحين أو المرتزقة الذين يعتمدون على الاعانة ، كما انهما لم يستعيضا عنها قيما سحرية ، بل كانت هذه القيم قيما تعتمد على قدرات فنية حقة . ولكن المسألة الجديرة بالبحث هى : هل يتجه هذا المثل النابع من القدرة الفنية الأصيلة اتجاها رجعيا الى طريق مسدود ، كما كان الحال فى نزعة القرن التاسع عشر الفردية عندما كان الفنان لا يبغى غير التعبير عن « ذاته » ، أم أن هـذا الاتجاه يسائر الى الأمام فى اتجاه جديد يظهر تحرر الفنان من ادعاءاته الفردية واضطلاعه بدور لسان حال جمهور ؟ .

وفى الأدب ، لقد حدد من يهمنا أمرهم موقفهم وحالفهم التوفيق . ويرجع الفضل فى ذلك أساسا لشاعر عظيم واحد ، ضرب المثل عندما اختار موضوعا يهم كل الناس ، وهو تدهور حضارتنا ، وقدمه فى مجموعة من القصائد . وباستثناء أشياء تافهة قليلة ، يمكن القول بأن مستر اليوت لم ينشر اطلاقا أى شىء من « الأدب البحت » . ونحن اذا رجعنا الى الوراء فسنرى أن شعره المبكر برمته يعد خلاصات ودراسـات

لقصيدته Waste Land (١) (الأرض الخراب) • وبدات هذه الدراسات بسخرية رقيقة في كتابه Prufrock الذى ادعى فيه أنه شاعر صغير ينظر الى مشاعر الآخرين نظرة متحررة من الأوهام • وازدادت هذه السخرية شدة وعمقا بعد ذلك فى Gerontin حتى بلغت حد الوحشية فى ديوان Sweeney • فهو شيئا فشيئا قد الفى نفسه (وهى نفس بدت لأية نظرة سطحية كأنها تدل على التعالى ، او كأنها دالة على ظهور هنرى جيمس آخر يتصف بالسذاجة والاستغراق فى الأدب ، كما وصفه أحد الذين كان من واجبهم ان يعرفوا معرفة افضل حالة من يتصف بالتشبع بروح الجماعة) يقترب فى صرخته من نواح مفســـتوفليس فى رواية (الدكتور فاوست)لمارلو عندما قال : « لم هذا الجحيم » •

وتدهور حضارتنا • لم يصور فى « الأرض الخراب » على أنه مسألة ترجع الى العنف أو الى اية خطيئة • فهى لم تعرض فى صورة اضطهاد للخيرين أو ازدهار لأحوال الأشرار ، مثل شجرة غار مورقة • كما أنها لم تعرض كذلك على أنها انتصار الرذائل الوضيعة كالبخل والشهوة • فلقد نسى البحار الفنيقى المكسب والخسارة • ولم يكن اغتصاب الملك الهمجى لفيلوميل شيئا حيا ، بل بدا جامدا كتمثال منحوت أو جــذور ذابلة • أو مجرد أشياء للذكرى تقارن بحاضر لا شىء فيه سوى قمامة من الأحجار وأشجار ميتة وصخور جامدة • ويكشف امر هذا الحاضر عندما تزدهر ازهار البنفسج فى شهر ابريل وسط الأراضى الميتة ، ومع هذا يظل قلب الانسان الميت ، كما هو يفر أن تدب الحياة فيه • ولا وجود هنا لأى تعبير عن انفعالات شخصية • فالصورة كما رسمت ليست صورة اى فرد ، أو ظل فرد ، مهما حدث من اطالة عند الكلام عن تاريخه المزيف فى الصباح أو عند ظهور شمس المساء • انها صورة عالم كامل من الناس، بدوا كأنهم أشباح ، وهم يتدفقون على كوبرى لندن فى ضباب الشتاء - فى ذلك الحشد الذى يستوعب كل أولئك الذين يمقتهم الله وأعداؤه على حد سواء ، لأنهم لم يعرفوا على الاطلاق الحياة •

---

(١) فلقد اعادت الى الاذهان عبارة why then Ile fit you فى نهايـة (الارض الخراب) فقرة من فقرات The Spanish Tragedy (للمأساة الاسبانية) عنـدما احضر هيرونيمو الرواية التى قام بكتابتهـا (فى طليـطلة حيث كنت أدرس) In Tolledo there I studied ـ ذاكرا أن هذا العمل المبكر الذى انجزه فى فترة الشباب يعد ملائما للمناسبة الحاضرة • (الفصل الرابع ـ المشهد الاول) •

ثم تنساب دقائق الصورة ٠ فيظهر أولا الأغنياء ، وهم يتسكعون برفقة عشيقات تافهات ٠ وهم محاطون بكل أدوات الترف والعلم ، ولكن قلوبهم وقلوبهن خاوية ، اذ لا يوجد فيها حتى الشهوة ٠ فليس عندهم غير القلق ، وسخط تولد عن الضجر ٠ ثم يعرض بعد ذلك الحانة فى الليل ٠ ويظهر الفقراء فى فراغ قلوبهم الذى لا يختلف كثيرا عن فراغ قلوب أصحابهم من الأغنياء ٠ وتظهر تفاهتهم عند تبادل السباب وعند اشتياقهم بلا جدوى قضاء وقت ممتع ، يظهر عقم ما يصبون اليه ، وضآلة شأنه ، وشبابهم العقيم ٠ ثم يسمع صوت منكر مروع يهذى محذرا : « اسرعوا من فضلكم ٠ لقد حان الوقت » ٠ لقد حان الوقت لكى تنتهى كل هذه الأشياء ، انه الزمان الشبيه بجواد جنح ٠ فالقبر لطيف ، وفيه خلوة ٠ وأسعدت مساء يا أوفيليا الحمقاء ٠ ان النهر فى انتظارها ٠ ثم يظهر بعد ذلك النهر ذاته بذكرياته ، وما حدث فيه من مغازلات تافهة فى الصيف واغواء لا خير فيه ، خال من كل انفعال ٠ والعاشق الذى تدعو تفاهاته الى عدم المبالاة به والمعشوقة التى شبت وترعرعت على عدم توقع أى شئ ٠ ثم يعرض ذكريات متباينة فيها مظاهر الأبهة التى خلقهـــا سير كريستوفر رين (*) ، ومواكب اليزابث ، والقديس اغسطين الذى كانت الشهوة فى نظره شيئا حقيقيا يستحق القتال ٠

ونقف عند هذا الحد من التفاصيل ٠ فالقصيدة تصور عالما جف فيه سيل الانفعالات المنسابة ، التى لديها وحدها القدرة على اخصاب النشاط الانسانى برمته ٠ فالأهواء التى انطلقت بقوة عظيمة فيما مضى (هددت بالقضاء على الحكمة وسحق فردية الانسان ، واغراق قواربه الصغيرة) قد انكمشت واصبحت لا شئ ٠ فلم يعد هناك من يعطى ، ولم يعد هناك من يخاطر بنفسه باظهار أى تعاطف على الآخرين ٠ ولم يبق عند أى أحد شئ يحرص عليه ٠ فنحن مسجونون داخل نفوسنا ، والتى هدات بفعل أنانيتنا وفتورها ٠ ولم يبق لنا أى انفعال سوى الخوف : الخوف من الانفعال نفسه ٠ والخوف من الموت بالغرق فيه ٠ انه الخوف الذى سيودع فى حفنة من تراب ٠

ولا يصح على الاطلاق القول بأن هذه القصيدة فن ترفيهى ، كما لا يصح اعتبارها فنا سحريا ٠ ويشعر بخيبة أمل القارئ الذى يتوقع أن يصادف فيها سخرية أو وصفا مسليا للرذائل ٠ كما يشعر الشعور

(*) مهندس معمارى انجليزى (١٦٣٢ ــ ١٧٢٣) ومن اهم اعماله كنيسة القديس بول فى لندن ٠

نفسه القارىء الذى يتوقع تضمنها اية دعوة ، او استحثاثا على اتباع فعل ما • ان كلا الطرفين سيشعران بالكدر لأنها لا تحتوى على أى ايهام أو ايحاء بأى علاج • وهواة الأدب الذين نشأوا فى ظل الفكرة التى تعتبر الشعر وسيلة دمثة للترفيه سيحكمون على هذه القصيدة بأنها تهجم • وسيحكم عليها حكما اسوأ من ذلك صغار الكبلنجيين الجدد الذين يرون قيام الشعر بالدعوى للفضائل السياسية • فهى قد وصفت اثما ، بغير القاء تبعة على احد او على اى شىء • فهو اثم لا يعالج باعدام الراسماليين وبالقضاء على أى نظام اجتماعى ، انه مرض قد ازدرد الحضـــارة ، وأصبح العـــلاج عن طريق الســـياسة لا ينفع ، مثل علاج السرطان بالكمادات •

والقراء الذين لا يرغبون ترفيها ولا سحرا ، بل يرغبون شعرا ، والذين يودون معرفة ما ينبغى ان يكون عليه الشعر ، لو أريد الا يكون ترفيها أو سحرا ، سيعثرون على ضالتهم The Waste Land (الأرض الخراب) • ولعلنا اذا ما تأملناه نستطيع الاهتداء الى خاصة اخرى من الخصائص التى ينبغى ان يتصف بها الفن لو أريد ابتعاده عن كل من القيم الترفيهية والسحرية ، وقيامه بانتزاع الموضوع من متذوقيه انفسهم• فالفن ينبغى أن يكون تنبئيا • فمن واجب الفنان أن يتنبأ ، لا بمعنى قيامه بالكشف عن الغيب ، بل بمعنى قيامه بابلاغ المتذوقين اسرار قلوبهم ، بغير مراعاة لشعورهم بالكدر • فمهمته بوصفه فنانا أن يبوح وأن يعترف • ولكن ما يفصح عنه ليس أسرار الفنان الخاصة ، كما تدفعنا الى الظن نظريات الفن ذات النزعة الفردية • فباعتباره لسان حال جماعة من الناس ، الأسرار التى يجب أن يفصح عنها هى أسرار هذه الجماعة • والسبب الذى جعلها فى حاجة اليه هو عدم ادراكها ادراكا كاملا مكنونات صدرها • وهى عندما تخفق فى هذه المعرفة تخدع نفسها فى الموضوع الأوحد الذى يعنى الجهل به التهلكة • والشاعر بوصفه نبيا لم يذكر اى علاج للشرور التى تترتب على هذا الجهل • وان كان فنه ذكر هذا الدواء بالفعل • فالعلاج هو القصيدة ذاتها • والفن هو الدواء الذى تفتقده أية جماعة من الناس لأبشع مرض يصيب الروح ، أى فساد الوعى •

روبين جورج كولينجوود
(١٨٨٩ ـ ١٩٤٣)

- فيلسوف انجليزى عرف باهتماماته الواسعة بالتاريخ والآثار والفن والدين .
- تخرج فى جامعة اكسفورد ، وقام بتدريس الفلسفة والتاريخ الرومانى فيها ابتداء من سنة ١٩٢١ .
- شغل كرسى الميتافزيقا فى جامعة اكسفورد سنة ١٩٣٥ .
- أهم مؤلفاته هى :

Religion & Philosophy	(الدين والفلسفة ـ ١٩١٦)
Speculum Mentis	(مرآة العقل ـ ١٩٢٤)
Essay on Philosophical Method	(مقال فى المنهج الفلسفى ـ ١٩٣٣)
Principlés of Art	(مبادىء الفن ـ ١٩٣٧)
Roman Britain & British Settlement	بريطانيا فى عهد الرومان بالاشتراك مع ميرز)
Autobiography	(ترجمة ذاتية ـ ١٩٣٩)
Essay on Metaphysics	(مقالة فى الميتافزيقا ـ ١٩٤٠)
The New Leviathan	(اللواياتان الجديد ـ ١٩٤٢)
The Idea of Nature	(فكرة الطبيعة ـ نشر بعد وفاته سنة ١٩٤٤)
The Idea of History	(فكرة التاريخ ـ نشر بعد وفاته سنة ١٩٤٦ ، وقام باعداده وترتيبه نوكس)

- توفى فى يناير سنة ١٩٤٣ وهو فى الثالثة والخمسين من عمره .

برتراند رسل
أحلام الأعلام وقصص أخرى

[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]

[illegible] هورمان
[illegible]

[illegible]
[illegible]

د. ج. [illegible]
تاريخ العلم والتكنولوجيا [illegible]

[illegible]
[illegible] الفلسفة

[illegible]
الموسوعة [illegible]

[illegible]
[illegible] المسرح

[illegible] توماس
[illegible] مصر

[illegible] وآخرون
[illegible] على الشاشة

[illegible]
القاهرة مدينة ألف ليلة وليلة

هاشم النحاس
الهوية القومية في السينما

ديفيد وليام ماكدوال
مجموعات النقود : صيانتها تصنيفها – عرضها

عزيز الشوان
الموسيقى تعبير نغمي ومنطق

د. محسن جاسم الموسوي
عصر الرواية

ديلان توماس
مجموعة مقالات نقدية

جون لويس
الانسان ذلك الكائن الفريد

جول ويست
الرواية الحديثة : الانجليزية والفرنسية

د. عبد المعطي شعراوي
المسرح المصري المعاصر أصله وبدايته

انور المعداوي
علي محمود طه الشاعر والانسان

[illegible]
[illegible]

د. صفاء خلوصي
فن الترجمة

[illegible]
تولستوي

فكتور برومبير
ستندال

فيكتور هوجو
رسائل وأحاديث من المنفى

فيرنر هيزنبرج
الجزء والكل « محاورات في مضمار الفيزياء الذرية »

سيدني هوك
التراث الغامض . ماركس والماركسيون

ف. ع. ادينكوف
فن الأدب الروائي عند تولستوي

هادي نعمان الهيتي
أدب الأطفال ، فلسفته ، فنونه وسائطه .

د. نعمة رحيم العزاوي
أحمد حسن الزيات كاتبا وناقدا

د. فاضل احمد الطائي
اعلام العرب في الكيمياء

جلال العشري
فكرة المسرح

هنري باربوس
الجحيم

د. السيد عليوة
صنع القرار السياسي في منظمات الادارة العامة

جاكوب برونوفسكي
التطور الحضاري للانسان

د. روجر ستروجان
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال ؟

كاتي ثير
تربية الدواجن

ا. سبنسر
الموتى وعالمهم في مصر القديمة

د. ناعوم بيتروفيتش
النحل والطب

جوزيف داهموس
سبع معارك فاصلة في العصور الوسطى

د. [illegible]
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء مصر

د. جون شندلر
كيف تعيش ٣٦٥ يوما في السنة

بيير البير
الصحافة

د. غبريال وهبة
أثر الكوميديا الالهية لدانتي في الفن التشكيلي

د. رمسيس عوض
الأدب الروسي قبل الثورة البلشفية وبعدها

د. محمد نعمان جلال
حركة عدم الانحياز في عالم متغير

فرانكلين ل. باومر
الفكر الأوروبي الحديث ٤ ج

شوكت الربيعي
الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي

د. محيي الدين احمد حسين
التنشئة الأسرية والأبناء الصغار

ج. دادلي اندرو
نظريات الفيلم الكبرى

جوزيف كونراد
مختارات من الأدب القصصي

د. جوهان دورشنر
الحياة في الكون كيف نشأت وأين توجد

طائفة من العلماء الأمريكيين
مبادرة الدفاع الاستراتيجي حرب الفضاء

د. السيد عليوة
ادارة الصراعات الدولية

د. مصطفى عناني
الميكروكمبيوتر

مجموعة من الكتاب اليابانيين القدماء والمحدثين
مختارات من الأدب الياباني
« الشعر – الدراما – الحكاية – القصة القصيرة »

جابرييل باير
تاريخ ملكية الأراضي في مصر الحديثة

أنطوني دي كرسبني وكينيث مينوج
أعلام الفلسفة السياسية المعاصرة

دوايت سوين
كتابة السيناريو للسينما

زافيلسكي ف. س
الزمن وقياسه (من جزء من البليون جزء من الثانية وحتى مليارات السنين)

مهندس ابراهيم القرضاوي
أجهزة تكييف الهواء

بيتر رداي
الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعي

جوزيف داهموس
سبعة مؤرخين في العصور الوسطى

س. م. بورا
التجربة اليونانية

د. عاصم محمد رزق
مراكز الصناعة في مصر الإسلامية

رونالد د. سمبسون ونورمان د. اندرسون
العلم والطلاب والمدارس

د. أنور عبد الملك
الشارع المصري والفكر

والت ويتمان روستو
حوار حول التنمية الاقتصادية

فرد س. هيس
تبسيط الكيمياء

جون لويس بوركهارت
العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية في عهد محمد علي

آلان كاسبيار
التذوق السينمائي

سامي عبد المعطي
التخطيط السياحي في مصر بين النظرية والتطبيق

د. فريد شاندرا ويكراما سينج
البذور الكونية

حسين حلمي المهندس
دراما الشاشة (بين النظرية والتطبيق) للسينما والتليفزيون ٢ ج

روي روبرتسون
الهيروين والإيدز وأثرهما في المجتمع

دوركاس ماكلينتوك
صور أفريقية : نظرة على حيوانات أفريقيا

هاشم النحاس
نجيب محفوظ على الشاشة

د. محمود سري طه
الكومبيوتر في مجالات الحياة

بيتر لوري
المخدرات حقائق نفسية

بوريس فيدوروفيتش سيرجيف
وظائف الأعضاء من الألف إلى الياء

وليام بينز
الهندسة الوراثية للجميع

ديفيد الدرتون
تربية أسماك الزينة

أحمد محمد الشنواني
كتب غيرت الفكر الإنساني

جون . ل . بورر وميلتون جولدينجر
الفلسفة وقضايا العصر ٣ ج

أرنولد توينبي
الفكر التاريخي عند الإغريق

د. صالح رضا
ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر

م. هـ. كنج وآخرون
التغذية في البلدان النامية

جورج جاموف
بداية بلا نهاية

د. السيد طه السيد أبو سديرة
الحرف والصناعات في مصر الإسلامية منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر الفاطمي

جاليليو جاليليه
حوار حول النظامين الرئيسيين للكون ٢ ج

اريك موريس وآلان هو
الإرهاب

سيريل ألدريد
أخناتون

آرثر كيستلر
القبيلة الثالثة عشرة ويهود اليوم

ب. كوملان
الأساطير الإغريقية والرومانية

د. توماس أ. هاريس
التوافق النفسي - تحليل المعاملات الإنسانية

لجنة الترجمة .
المجلس الأعلى للثقافة
الدليل الببليوجرافي
روائع الآداب العالمية ج ١

روى آرمز
لغة الصورة في السينما المعاصرة

ناجاي متشيو
الثورة الإصلاحية في اليابان

بول هاريسون
العالم الثالث غدا

ميكائيل ألبي وجيمس لفلوك
الانقراض الكبير

فرانز فيليب
دليل تنظيم المتاحف

فيكتور مورجان
تاريخ النقود

محمد كمال اسماعيل
التحليل والتوزيع الأوركسترالي

أبو القاسم الفردوسي
الشاهنامة ٢ ج

بيرتون بورتر
الحياة الكريمة ٢ ج

جاك كرابس جونيور
كتابة التاريخ في مصر القرن التاسع عشر

محمد فؤاد كوبريلي
قيام الدولة العثمانية

توني بار
التمثيل للسينما والتليفزيون

تاجور، شين يه نج وآخرون
مختارات من الآداب الآسيوية

ناصر خسرو علوي
سفرنامة

نادين جورديمر وجريس أوجوت وآخرون
سقوط المطر وقصص أخرى

أحمد محمد الشنواني
كتب غيرت الفكر الإنساني ٧ ج

جان لويس بوري وآخرون
في النقد السينمائي الفرنسي

العثمانيون في أوروبا
بول كولز

موريس بيير برابر
صناع الخلود

زيجموند هبنر
جماليات فن الإخراج

جوناثان ريلى سميث
الحملة الصليبية الأولى وفكرة الحروب الصليبية

الفريد ج. بتلر
الكنائس القبطية القديمة في مصر ٢ ج

ريتشارد شاخت
رواد الفلسفة الحديثة

ترانيم زرادشت
من كتاب الأفستا المقدس

الحاج يونس المصري
رحلات فارتيما

هربرت شيللر
الاتصال والهيمنة الثقافية

برتراند راسل
السلطة والفرد

بيتر نيكولز
السينما الخيالية

ادوارد ميري
النقد السينمائي الأمريكي

نفتالي لويس
مصر الرومانية

سيفي اوزمنت
التاريخ من شتى جوانبه ٣ ج

جوس بوج وآخرون
السينما العربية من الخليج الى المحيط

فانس بكارد
هم يصنعون البشر ٢ ج

علي محمد الجوهري
[illegible]

د. [illegible] كريم الله
من هم التتار

ج. م. [illegible]
الكاتب الحديث وعالمه ٢ ج

د. جمال عبد الله
[illegible]
من روائع الأدب الهندي

لوريتو تود
مدخل الى علم اللغة

محمود مكيمورة
الشموس المتفجرة
أسرار السوبر نوفا

هوربرت ريد
ما بعد الحداثة

د. [illegible]
الزمن في ألف عام

ستيفن رانسيمان
الحملات الصليبية

هـ. ج. ولز
معالم تاريخ الانسانية ٤ ج

جوستاف جرونيباوم
حضارة الاسلام

د. عبد الرحمن عبد الله الشيخ
رحلة بيرتون الى مصر والحجاز ٣ ج

جلال عبد الفتاح
الكون ذلك المجهول

ارنولد جزل وآخرون
الطفل من الخامسة الى العاشرة ٢ ج

بادي اونيمود
افريقيا – الطريق الآخر

د. محمد زينهم
فن الزجاج

برونسلاو مالينوفسكي
السحر والعلم والدين

آدم متز
الحضارة الإسلامية

فانس بكارد
انهم يصنعون البشر

عبد الرحمن عبد الله الشيخ
[illegible] رحلة [illegible]

ابري شالوم
كوكبنا المتحضر

[illegible] سوفيزن
الفلسفة الجوهرية

[illegible]
حرب المستقبل

فرانسيس ج. برجين
الاعلام التطبيقي

عبده مباشر
البحرية المصرية من محمد علي الى السادات

ج. كارفيل
تنمية المفاهيم الهندسية

توماس ليبهارت
فن المايم والبانتومايم

ادوارد دي بونو
التفكير المتجدد

وليام هـ. ماثيو
ما هي البيولوجيا

كريستيان ساليه
السيناريو في السينما الفرنسية

بول وارن
خفايا نظام النجم الأمريكي

جورج ستاينر
بين تولستوي ودوستويفسكي ٢ ج

يانكو لافرين
الرومانتيكية والواقعية

محمود سامي عطا الله
الفيلم التسجيلي

جوزيف بتس
رحلة جوزيف بتس

ستانلي جيه سولومون
أنواع الفيلم الأمريكي

هاري ب. ناش
السحر والبيض والسود

جوزيف م. بوجز
فن الفرجة على الأفلام

كريستيان ديروش نوبلكور
المرأة الفرعونية

جوزيف نيدهام
موجز تاريخ العلم والحضارة في الصين

ليوناردو دافنشي
نظرية التصوير

ج. هـ. جيه
كنوز الفراعنة

رودولف فون هابسبرج
رحلة الأمير رودولف الى الشرق ٢ ج

مالكوم برادبري
الرواية اليوم

وليم مارسدن
رحلة ماركو بولو ٣ ج

هنري بيرين
تاريخ أوروبا في العصور الوسطى

سعيد شيمي
نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر

اسحق عظيموف
العلم وآفاق المستقبل

رونالد ماكدونالد
[illegible] والمهرجون والحماقة

كارل بوبر
بحثا عن عالم أفضل

نورمان كلارك
الاقتصاد السياسي للعلم والتكنولوجيا

[illegible]

روبرت ... الفن
الفرجة ... ٢ ج

الفن ... وهلا جوي
الكريكاتير وكيف ... ٢ ج

... بركات ...
... والبهجة

هاشم النحاس
صلاح أبو سيف

بول جيرار ...
التليفزيون

بلاتون ...
الهجيد

[illegible]

... التمثيل ...
الصوت الضائع للمستمع

صبحي الشيمي
التصوير السينمائي تحت الماء

أحمد محمد ...
كلم ...
٧ ج

جورجيو ...
الفن ...

ف. ... بروديوف
... ستوكستي

[illegible]

يوجين فال
فن كتابة السيناريو

...
الصلصال ...
أشكالها وصفاتها ٢ ج

...
العلم والموسيقى

بروك ...
حفلة ...
الفن ...
الحياة اليومية في مصر القديمة

[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]
[illegible] لا [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible]
في [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٦٩٧/١٩٩٨

ISBN — 977 — 01 — 5556 — X

تهدف الهيئة المصرية العامة للكتاب من مشروع الألف كتاب الثاني إلى مواصلة مسيرة المشروع الأول بتكوين مكتبة متكاملة للقارئ العربي في شتى جوانب المعرفة عن طريق الترجمة والتأليف، فضلا عن إعادة طبع الأعمال الفكرية والعلمية والأدبية الهامة التي أسهمت في تكوين الثقافة المصرية والعربية في العصر الحديث.

وفي هذا الإطار يبدي المشروع اهتماما كبيرا بالفنون التشكيلية والموسيقى. وقد أصدر ١٠ كتب حتى الآن في هذا الموضوع، من بينها:

عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمي

هيربرت ريد، التربية عن طريق الفن

ألونيه جريتر، موتسارت

جيمس جينس، العلم والموسيقى

(انظر القائمة المفصلة داخل الكتاب)

وهذا الكتاب يحاول الإجابة عن سؤال هام وصعب في آن واحد هو: ما هو الفن؟ وكيف نميز بينه وبين الصنعة المتقنة؟ وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام: أولها عن الفن وما ليس بالفن، وغايته أن يوضح الفوارق بين الفن الحق الذي يعنى به علم الجمال والأشياء الأخرى المختلفة عنه، والثاني عن نظرية الخيال، وقد خصصه المؤلف لمناقشة فلسفية للمصطلحات المستخدمة لتوضيح ماهية الفن.
وفي القسم الثالث، يعالج قضية ما إذا كانت فلسفة الفن مجرد رياضة ذهنية أو أن لها نتائج عملية تؤثر على الطريقة التي ينبغي أن يمارس الفن بها.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب